

Искусство КИНО

3

1957



СОДЕРЖАНИЕ

На киностудии «Мосфильм» режиссер А. Зархи закончил цветной художественный фильм «Высота» — по одноименной повести Е. Воробьева (автор сценария М. Папава). На первой странице обложки — кадр из фильма: артист Н. Рыбников в роли монтажника-верхолаза Пасечника.

На второй странице — артисты С. Дворецкий (молодой поэт Тарасов) и И. Изевицкая (Ольга) в новом фильме «Поэт», который поставлен режиссером Б. Барнетом по сценарию В. Катаева.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР



ПОИСКИ НОВОГО В КИНОКОМЕДИИ

На приглашение редакционной коллегии нашего журнала обсудить проблемы советской кинокомедии откликнулись многие писатели, режиссеры и актеры — видимо, давно пора начать этот разговор...

Собравшиеся «за круглым столом» теоретики и практики комедийных жанров условились прежде всего не говорить о том, что нам нужно много комедий хороших и разных, что зрители их ждут, и о других таких же бесспорных истинах.

Решено было говорить о той комедии, которую каждый из участников беседы хотел бы создать или увидеть на экране.

Разговор начал драматург КЛИМЕНТИЙ МИНЦ.

— Как подумаешь о комедии,—говорит он,—сразу же встают три вечных вопроса: «кто виноват?», «что делать?» и «куда идти?»

Многие желают разобраться в том, кто же виноват, что у нас до сих пор мало комедий. Но не это самое важное. Более важно ответить на вопрос: куда идти? Служение делу народа, пропаганда идей коммунизма — вот наша цель.

Что же именно надо нам сейчас делать? Просматривая тематические планы киностудий, замечаешь, во-первых, что комедий в них очень мало. На 1957 год «Мосфильм» планирует две или три комедии. Год юбилейный, год праздничный, и в этом году хоте-

лось бы, конечно, порадовать советский народ большим количеством комедий. Между тем многие студии комедий вообще не планируют.

Анализируя наши комедийные фильмы, приходишь к печальному выводу, что, несмотря на отдельные удачи, большинство из них очень далеко от тех проблем, которые волнуют советское общество. В них нет боевого духа, а ведь место комедии — на переднем крае! На переднем крае нашей партийной, советской, общественной жизни.

Критикуя комедиографов, я в первую очередь говорю о себе. Сознаюсь — ни одной из своих последних работ я не удовлетворен.

Есть среди нас люди, которые утверждают, что комедии надо отводить второстепенное место в нашей общественной жизни, то есть держать ее на тематических задворках. И это ведет к идейной бедности, к измельчанию жанра. Вместо того чтобы напрягать свою фантазию, свой творческий темперамент, создавая комедийные типы, образы большого общественного значения, комедиографы стараются придумать смешную фамилию для героя — Разкудахтов, Портянкин, Брючкин! Но ведь это из дореволюционного бульварного журнала! Это так же украшает комедию, как букеты — покойника: сколько ни положите этих букетов, покойнику не легче...

Материал, избираемый нами для комедии, обычно легковесен и однообразен. Мы чаще всего берем материал, лежащий рядом: дом отдыха, самодеятельность, домоуправление. Мишень для стрельбы расположена у самой мушки ружья. А вот Аристофан в комедиях «Мир» и «Ахарняне» целился и стрелял в поджигателей войны! И стрелял точно...

В наших комедиях мы вооружаем смехом обычно отрицательных персонажей. А человек, который смешит, вызывает симпатии... И получается, что образы разных бюрократов в общем симпатичны...

Во главе народной комедии должен стоять комический образ, созданный талантливым актером. Не нацеливаясь на актера, нельзя создать хорошей кинокомедии. Вспомните Чаплина! Это подлинный положительный персонаж, а не ангел, нарисованный на пасхальных открытках.

Вспомним, что говорил Жюль Жанен о клоуне Дебюро, этом любимце парижан. Он говорил, что Дебюро — это народ, ему свойственны мечты народа, его фантазии. Дебюро могут иногда поколотить, и он может поколотить. Но он и поэт и революционер. Он и заблуждается иногда, ему нельзя поставить пятерку за поведение. Но все же он утверждает положительные нравственные идеалы общества!

Вспомним героя русской сказки Иванушку-дурачка,— он прозван так народом, конечно, иносказательно. Он прыгает в кипящий котел и выходит оттуда красавцем. Он проходит через трудности, через испытания, через борьбу.

Во главе народной комедии надо поставить большой положительный образ.

Таков мой ответ на вопрос «что делать?»

Если мы по-прежнему будем ставить во главе комедии пару бодрых, но лишенных юмора молодых людей, а подлинные актеры будут смешно разыгрывать отрицательных персонажей,— мы не создадим комедии, достойной называться народной!..

В кинематографе ощущается большая нехватка комедийной режиссуры. Многие режиссеры — например Г. Александров, И. Пырьев, Б. Барнет — от комедии отошли. Среди молодых режиссеров я вижу мало людей, для которых кинокомедия была бы призванием и профессией. Ведь нельзя сделать что-нибудь значительное в этом жанре, обладая только талантом и чувством юмора. А в программах Государственного инсти-

тута кинематографии нет ничего ни по истории, ни по теории комедии. Эти программы надо дополнить. Надо, чтобы молодые люди, обучаемые во ВГИКе, изучали Аристофана, итальянскую комедию масок, клоунаду и балаган, буффонаду и цирк, то есть все те виды оружия, которыми должны располагать комик и комедиограф.

Я работал с разными режиссерами. И многие из них так неосведомлены в вопросах комедии, что не могут даже верно прочесть комедийный сценарий. Режиссерские сценарии часто представляют собой переписанный литературный сценарий, сокращенный и лишенный остроты.

Существует ходячий анекдот о том, что постановку картины можно поручить... козе. Опытный сценарист создаст сценарий, потом пригласят хорошего композитора—Шостаковича или Соловьева-Седого, художником — Юона или Каплуновского, балетные номера поручат Лавровскому, вторым режиссером возьмут человека с двадцатилетним стажем, ассистента — с таким же опытом. Из актеров пригласят Свердлина, Гарина, Ильинского, Орлову, Бирман. Теперь постановку можно поручить козе. Главное, чтобы она не мешала делу!..


К. Минц: Кто виноват? Что делать? Куда идти?

Где же взять комедийных режиссеров?

Надо их растить и выдвигать. Есть у нас и актеры, есть и сценаристы, найдутся, несомненно, и режиссеры. Мы не должны уподобиться тому незадачливому начальнику отдела кадров, который многие годы полагал, что в его распоряжении есть только Робинзон, Пятница и попугай: проштрафился Робинзон—назначает Пятницу, проштрафился Пятница—назначает попугая. Мы не на необитаемом острове. У нас немало замечательно талантливых людей. Нужно ценить их, помогать им!

Я уверен, что советская комедия может быть самой веселой на земном шаре и притом самой умной и боевой, занимающей позиции на переднем крае.

Г. МУНБЛИТ (обращаясь к К. Минцу): А я против торжественного тона, каким вы говорите о комедии. Он мешает комедии быть комедией! Я боюсь, что вы олицетворяете ошибочную тенденцию. К чему громкие слова о «переднем крае»? Если бы мы делали комедии скромные, с менее пышными намерениями, но в большем количестве, если бы мы не стремились к тому, чтобы каждую из них обязательно смотрели двести миллионов зрителей, это облегчило бы нашу задачу.

Илья Ильф рассказывал мне об одном зарубежном фельетонисте. Он ежедневно выступал в газете с небольшой фельетонно-хроникальной заметкой. В чем был секрет популярности этого журналиста? Он давал возможность мужу, прочитавшему газету за завтраком, сказать жене: «А я что вчера говорил?» Этот фельетонист писал то, о чем думали и говорили все простые люди.

Попытка сделать комедию главным делом нашей драматургии меня очень пугает. Вы говорите, что надлежит создать в комедии образ народного героя. Может быть, это будет огромный шаг вперед, но делать такую задачу основной нельзя. Ильинский играет отрицательных персонажей, и ничего плохого в этом нет. Не нужно, исповедуя какую-нибудь веру в искусстве, навязывать ее всем другим!

Дружеские шаржи И. Игина.

Нам известно множество сатирических комедий с отрицательными героями. Незачем выступать против этой традиции!

Вы далее сетуете на то, что некоторые режиссеры, поставив некоторое количество комедий, потом перестают их ставить. И пусть! Потом они вернутся к этому жанру, если у них возникнет потребность.

Не нужно профессионалов в области комедии! Кстати сказать, не все работы Г. Александрова в области комедии одинаково удачны.

Одним словом, не надо устанавливать универсальных правил, не надо звать комедию непременно на передний край.

Так возник спор о целях комедии и природе комедийных образов. Предостережение К. Минца относительно того, что комедийный персонаж обязательно вызывает симпатии и что поэтому не следует отдавать «оружие комедийности» отрицательным героям, не встретило поддержки. В самом деле, если встать на эту точку зрения, тогда не появилась бы, например, «Карнавальная ночь». Тем более была бы невозможна большая сатирическая, обличительная комедия.

Конечно, справедливо требовать, чтобы рядом с сатирической комедией появились комедии иного типа, комедии, где воплощением юмора был бы положительный герой. Не следует, однако, устанавливать жесткие нормы для комедии, регламентировать ее характер...

Излишне скромные намерения Г. Мунблита в области комедиографии, ограниченные задачи, которые он перед ней ставит, естественно, не встретили одобрения собравшихся.

Об этом свидетельствовало выступление С. БИРМАН.

— Толстой советует: решитесь пройти шестьдесят верст, чтобы было легко пройти шесть верст. Поэтому меня не пугает призыв Минца к такой комедии, которая имеет право быть на переднем крае нашей литературы.

Минц прав. В наших комедиях много насмешничания, много «щекотки» и мало, если воспользоваться словом Гоголя, «дерзномыслия». Я стою за дерзномыслие в комедии, а не за насмешничание.

У подлинной комедии—темперамент трагедии. Комедия—это не драма, это нечто более жгучее, более остро входящее в жизнь. Не случайно и в трагическом часто бывает что-то комическое.

Неудача и недальнобойность многих наших комедий вызываются тем, что они пишутся только для смеха,—а писать надо для мысли. Я, например, всю жизнь играла жадных, скупых, деспотичных женщин. Меня подчас обвиняли в формализме, а я никогда не была согласна с этим, потому что изображала этих негодяек как отклонение от истинного человека.

Я считаю комедийным актером того, который подчеркивает такое отклонение. Нужно, чтобы актер желал сказать людям что-то важное. Актеру должно быть ясно, чтó именно хочет сказать комедиограф людям с помощью смешных образов. Только подражание жизни не интересно.

Я участвовала в киноводевиле «Безумный день» и должна сказать, что мне не было смешно, когда я бегала по лестницам. Мне кажется, И. Ильинскому тоже было не очень интересно сниматься в этом фильме. Такой исключительно талантливый актер мог бы сыграть гораздо более глубокую роль—и более смешную, и более трогательную.

Он мог бы сыграть скромного человека, который живет одной мыслью-императивом: ему нужно сделать что-то очень важное для детей. Если бы его герой действительно жил этой светлой заботой, водевиль приобрел бы совсем другой характер.

Мне очень дорог Ильинский в «Карнавальной ночи». Его Огурцов—столб, на котором вертится карусель всей картины. Правда, и здесь есть какие-то следы, остатки старых комических киноролей Ильинского, следы шаржа—в театре же Ильинский давно и категорически вступил на путь глубокого реализма. Но все же Огурцов—это цельный человек, и цельность его в том, что у актера есть здесь сквозное действие: стать на защиту смеха. В этом я вижу большую человеческую мысль и поэтическую задачу актера. Я не смеюсь, когда Огурцов сидит в застрявшем между этажами лифте: это, с моей точки зрения,— от шаржа. Но мне очень смешно и весело, когда по лицу Огурцова, глядящего на танцующих девушек, пробегает невольная мужская улыбка и он эту улыбку старается согнать с лица. Экран дает мне возможность увидеть, заметить борьбу Огурцова со своей улыбкой—такую тонкую деталь игры актера может передать только кинематограф. С. М. Эйзенштейн говорил: «Экран—интриган». Действительно, экран может заинтриговать вас, привлечь ваше внимание к чему угодно. Вот так он привлек мое внимание к глазам, к зрачкам Ильинского. Помните, как говорится у Шекспира:

> Лица его прочтете книгу, прелесть.
> Что начертало красоты перо.
> Заметьте каждую его черту
> И как одна черта с другой согласна.
> А если что неясно в книге вам,
> Вы на полях прочтете по глазам.



С. Бирман: Комедия—это не драма!

Вот так «на полях», по глазам, прочитала я внутренний монолог Ильинского в этой роли.

Как актриса, я считаю себя случайным человеком в кино. Правда, я работала с Протазановым, Барнетом, Пудовкиным, Арнштамом, Эйзенштейном, Тутышкиным, Столбовым, Козинцевым. Я убедилась, что режиссер в кино значит в тысячу раз больше, чем в театре. Но не надо умалять и значение актера в кино. Один режиссер называл талмудизмом мое желание разобраться во всех мотивировках роли, во всех обстоятельствах действия и сердился на меня за то, что я задавала ему много общих вопросов. Другому режиссеру я как-то сказала: «Я ведь не могу быть болваном, ходить, говорить или стоять так, как вы хотите. Я ведь должна понять, п о ч е м у, з а ч е м и д л я ч е г о я хожу или стою».

Если бы в кинематографии условия актерской работы больше соответствовали органической природе актера, это дало бы нашему киноискусству вообще и кинокомедии в частности многое. А то ведь бывает так: ты еще не знаешь, кого играешь, а тебя уже снимают. Тебе говорят: «повернитесь направо», «смотрите налево»—а душа молчит. Это же катастрофа для актера! В комедии, как и в драме и в трагедии, главное—показать жизнь человеческого духа в художественной форме. И к жизни человеческого духа надо привлекать внимание зрителей. Напомню слова Гоголя: «... есть иные из нас, которые от души готовы посмеяться над кривым носом человека и не имеют духа посмеяться над кривой душой человека».

Л. СВЕРДЛИН. Мне хочется кое-что добавить к тому, что говорила Серафима Германовна Бирман о природе комедии и о комедийных актерах. Я не понимаю, что такое комедиограф и что такое не комедиограф. Не существует также, по моему мнению, особого комедийного амплуа. Возьмите комедию Островского «Лес». Это комедия, но там не только смеются. В этой комедии страдают Аксюша и Петр и их страдания подчеркиваются комедийными ситуациями. Роль Аркашки тоже чисто комедийными приемами не сыграть—в ней есть драматические моменты. Какие же актеры должны играть эти роли?

В Англии считают трагедийным того актера, который великолепно играет комедию. Нет хороших комедийных актеров, которые могут играть только комедию. Возьмите Ильинского во «Власти тьмы»—какую драму он там прекрасно играет! Щукин блестяще играл Тарталью в «Принцессе Турандот» и Егора Булычова. Не нужно узкой специализации ни в драматургии, ни в актерском искусстве. Я думаю, что любой хороший драматург может написать и комедию и драму. Точно так же хороший актер может сыграть и комедийную и драматическую роль.

Я говорю об этом потому, что надо избегать комедийных штампов. Комедийный образ должен быть таким же жизненным, правдивым, достоверным, как и любой другой.

Поэтому я против того, чтобы драматурги писали роли специально для актеров. Пишите хорошие роли, а там уж приглашайте одного, другого, третьего актера. Если вы пишете роль, допустим, для меня, то учитываете мои возможности по предыдущей роли. «Что он сыграл? Директора? Тогда я напишу ему второго директора». Тут актер и впадает в штамп. А вот, скажем, Черкасов, будучи актером-эксцентриком, прекрасно сыграл в «Депутате Балтики» профессора Полежаева.

М. СЛОБОДСКОЙ. Те, кто может играть комедию, драму сыграют, а те, кто играет драму, могут комедии не сыграть! Это труднее!

Л. СВЕРДЛИН. Я с вами не согласен. Нужно смелее экспериментировать, и тогда многие актеры и режиссеры и драматурги раскроются с совершенно неожиданной стороны.

Так было, например, с Эльдаром Рязановым, который неожиданно показал себя комедийным режиссером.

Я лично люблю, когда меня бросают из горячего в холодное.

После «Мечтателей» Б. Барнет предложил мне комедийную роль в фильме «У самого синего моря», и я очень обрадовался. Я сам не знал тогда своих данных, я был молодым актером, и Барнет помог мне сделать новый шаг.

И не нужно бояться, если у актера не сразу что-нибудь получается. Николай Черкасов прошел через двенадцать проб, прежде чем его утвердили в роли Полежаева.

Мы условились говорить, о какой комедии каждый из нас мечтает. Лично я хотел бы сыграть такую роль, в которой драма сплавилась бы с комедией. Это была бы глубокая жизненная комедия.

Л. Свердлин рассказывает о жизненных эпизодах, взволновавших его как художника, где смешное сочеталось с трагическим и где поэтому особенно ярко проявлялись человеческие чувства и характеры. И в заключение он советует остерегаться кабинетного «планирования», подготовки узких «специалистов по комедии».

Иные взгляды высказал Н. КЛАДО.

— Существует очень много точек зрения на комедию и на то, что надо сделать, чтобы комедий было больше. Но сегодня прозвучали мысли, что... ничего для этого делать не надо. Не надо ни объединяться, ни специализироваться, ни рассчитывать на определенных актеров, ни задумываться над темой.

Почему не смешны многие наши комедии? Именно потому, что комедией не занимаются у нас достаточно профессионально.

Чаплин проверяет снятую им комедию несколько раз на зрителях и потом много раз переделывает некоторые эпизоды. А как могут наши режиссеры заранее знать, где и как зрители будут смеяться? Нужно иначе руководить производством комедий, иначе планировать их. Художественной завершенности комедий можно добиться только в благоприятной среде.

Какая же среда благоприятна для комедии? Конечно, коллектив людей, посвятивших ей свое творчество. Поэтому мы и пытаемся создать мастерскую, где комедиографы могут собираться, обсуждать свои замыслы, подсказывать друг другу интересные решения. Коллективные формы творчества нужны для комедии больше, чем для какого-нибудь другого жанра в искусстве.

Мы зачастую ищем смешное на полках эстрады, берем готовые эстрадные образы. Есть этот недостаток и в «Карнавальной ночи». Хорошо, что появилась такая комедия, но все же это еще не «рассвет» жанра...

В «Карнавальной ночи» есть профессиональное умение авторов, которые, кстати, очень помогли Рязанову стать комедийным режиссером, но нет свежести во многих приемах, остротах этого фильма.

Комедия не должна стараться смешить; она должна быть смешной, а это бывает тогда, когда смешное найдено в жизни, а не на эстраде, не там, где оно кем-то собрано, положено на полки и продается, как елочные игрушки.

Не возражая против необходимости улучшения организации дела, создания специальных комедийных мастерских и т. д., многие из присутствующих, однако, не разделили мнения Н. Кладо, что причина неудач на комедийном фронте лежит только в плохой организации и в недостаточной профессиональной подготовке режиссеров и сценаристов.

Поэтому, касаясь важных организационных вопросов, участники дискуссии сосредоточили главное внимание на основных творческих проблемах и задачах, которые предстоит решать мастерам советской кинокомедии.

Д. ЗАСЛАВСКИЙ. Я смотрел «Карнавальную ночь» и от души смеялся. Зрители вокруг меня смеялись, и смех был очень хороший. Значит, это удача. Причина успеха этой комедии в том, что она создана людьми, обладающими опытом, юмором и способностями. Эти люди писали для смеха, но не думали, что они выходят на «передний край». Однако вышло смешно и хорошо!

Но это один из видов комедии, только один вид и, действительно, может быть, не самый важный. Хорошо, что выпускаются такие водевили. Но этого мало. Может быть, именно на «Карнавальной ночи» мы почувствовали, что нужны и другие виды комедий. Я с огромным интересом слушал С. Бирман и думаю, что она правильно говорила о больших задачах комедии.

Недавно я беседовал с Г. Александровым и узнал, что он пишет комедию—пишет долго, именно потому долго, что не хочет написать новую «Волгу-Волгу» или новый

«Светлый путь». Он хочет, чтобы новая комедия была на более высоком уровне. Я думаю, что это естественное и вполне обоснованное желание. Но задача, конечно, стоит перед ним трудная... Комедийный жанр должен заинтересовать не только комедиографов-профессионалов, но и всех наших лучших писателей, в том числе тех, которые пишут очень серьезные вещи. Ведь тот же «Лес»—и серьезная пьеса, и блестящая комедия.



Д. Заславский: Смотрел кинокомедию и от души смеялся...

Я сейчас работаю над вопросами сатиры и юмора в произведениях Достоевского. С первого взгляда это как-то не вяжется: Достоевский и смех. Но ведь Достоевский очень любил юмор! У него есть интереснейшие определения смеха, очень глубокие и серьезные. Он говорит, например, что комическое есть средство раскрытия прекрасного, что Дон-Кихот или Пиквик не были бы прекрасны, если бы не были смешны. Действительно, нельзя противопоставлять серьезное комическому! В «Бедных людях» вся сила писателя в том, что он сосредоточил интерес на смешном человеке, который вместе с тем глубоко трагедиен. Многие персонажи Достоевского — шуты, но вместе с тем они трагедийны. Нужно, чтобы и у нас были такие комедии, герои которых вызывали бы к себе сочувствие, иногда и сострадание, то есть возбуждали те чувства, которые старается вызвать в читателе Достоевский.

Вспомните последний рассказ М. Шолохова «Судьба человека». Он глубоко драматичен, но в нем есть юмористические элементы. Они подчеркивают те драматические положения, в которые попадает герой. А пьесы Л. Леонова? Они драматичны, но и в них бьет живой струей юмор... К созданию комедий должны быть привлечены не только наши главные, заслуженные юмористы, но и такие писатели, как Шолохов, Леонов...

Интересную тему—о «душевных причинах» для создания комедии затронул Б. ЛАСКИН.

— Очень часто мы взваливаем на плечи комедии огромные задачи. Потом выясняется, что задачи были правильные, но комедии не получилось.

Однако и мелкая комедия неинтересна, не нужна. Писателем, взявшимся за комедию, должны руководить серьезные «душевные причины».

Неверно сказал Н. Кладо, будто авторы «Карнавальной ночи» попросту собрали существующие на эстраде приемы и сделали таким способом картину. Мы, писатели, работающие в области юмора — в жанре трудном, хлопотном, беспокойном и нередко беззащитном,— подчас сталкиваемся с людьми типа Огурцова. Я лично этого человека знаю, я его видел, я с ним спорил. Ярость против таких людей и заставила нас написать нашу комедию.

Картина делалась против бюрократов. Огурцовы встречаются не только во дворцах культуры, и бороться с ними приходится не только за веселый концерт. Мне кажется, зрители это поняли, потому они и поддержали картину.

В конце сценария были такие реплики: «Смотрите, какое веселье кругом!»—говорили Огурцову.—«Или виновные ответят, или я уйду по собственному желанию».—«Извините, но это будет наше общее желание»,—отвечали ему. Мы сняли эту реплику, убедившись, что смех сам расправился с Огурцовым. Теперь в фильме никто не говорит о бюрократизме, никто не осуждает его. Огурцова разоблачает смех зрителей

Смех и должен быть главным героем комедии.

Продолжая работать над комедиями, мы будем стремиться исходить из таких же серьезных «душевных причин» и точно выбирать объект для критики. Иначе получаются бездумные пустяки, за которые все мы краснеем и неудачу которых остро переживаем.

Каким-то умным человеком уже было замечено, что плачут люди по сходным причинам, а смеются — по очень разным и часто весьма несхожим. И это нужно учитывать при работе над комедиями. Надо точно выверять действие каждой реплики в комедийном фильме. Комедиограф не должен жалеть своего времени — надо сидеть вместе с режиссером в павильоне и вместе с ним работать над картиной. Работа над «доводками», уточнением реплик необходима на протяжении всего съемочного и монтажного периода. Мы с В. Поляковым счастливы, что в этой работе нам довелось ежедневно встречаться с И. Ильинским, — он помог нам своим чувством смешного, вкусом, умением остановиться вовремя, художественным тактом. Такт выражается здесь, между прочим, в том, чтобы не смешить зрителей во что бы то ни стало.

Следующее выступление подтвердило, что фамилия Огурцов обозначает печальное жизненное явление — М. ПАПАВА употреблял ее как нарицательное.

— Я беру слово потому, что некоторые тенденции развития кинокомедии вызывают у меня желание спорить, вмешаться...

Для развития кинокомедии последних лет характерны натуралистические тенденции. Профессионализмом у нас часто неверно считают умение снять эдакий шершавый натуралистический фон, на котором должно развиваться действие комедии.

Мы помним картину «Верные друзья» — по-моему, лучшую комедию послевоенного периода. И нельзя забыть о борьбе с огурцовыми, которые против нее выступали. Сомнения этих людей начались с того, почему столь почтенные персонажи фильма путешествуют на плоту — нужно было бы их посадить на теплоход, сообразно их заработкам и званиям. И можно ли рекомендовать путешествие на плоту как форму борьбы с бюрократизмом?

Почему огурцовым картина показалась такой сомнительной? А потому, что в этой комедии был несколько необычный запев. В жизни не часто бывает так, что трое друзей собираются путешествовать на плоту. Это условность. Но, когда они отправились путешествовать, перед ними предстала настоящая, а не условная жизнь.



М. Папава: Натурализм — наша главная беда!

Натурализм — наша главная беда. Многие наши комедии сделаны будто из старых бревен. Вот, например, комедия «Доброе утро» вся сложена из балок, бывших в употреблении; гвозди, соединяющие эти балки, покрыты ржавчиной. Между тем комедия всегда должна быть оригинальной, самобытной. Всякая попытка соорудить из старых натуралистических досок новое здание грозит неминуемым обвалом.

В «Укротительнице тигров» К. Минц и Е. Помещиков нашли интересный комедийный ход, который заключался в том, что к необычной работе дрессировщика диких

зверей некоторые персонажи картины подходили с привычными бытовыми мерками. А в другой комедии К. Минца и Е. Помещикова—«Медовый месяц»—центральная ситуация не комедийна, и фильм насильственно «тянут» к комедии. То же можно сказать о «Ляне», о «Посеяли девушки лен» и других посредственных фильмах.

В «Карнавальной ночи» мне нравится центральный образ Огурцова. Но все остальное, по-моему, не имеет к этому образу никакого отношения. Молодая пара совершенно некомедийна...

Возникает еще один вопрос: о соотношении веселого и трогательного, высокого и смешного. В наших комедиях мы иногда высокое и трогательное подменяем сентиментальным и пошловатым. Даже в «Верных друзьях» любовная тема звучит банально. Пожилая пара в «Карнавальной ночи»—бухгалтер и библиотекарша—это самый настоящий штамп. Не нужно этих искусственных, глицериновых, «трогательных» слез!

Б. БАРНЕТ. Меня назвали как-то «режиссером-полковником», потому что две мои комедии лежат на полке. Но времена изменились, возникли новые задачи. Трудности и срывы не ослабляют нашего стремления вести бой за развитие комедийного жанра.

Я считаю, что этот бой надо начинать с драмы. Ведь мы стали умудряться делать такие драмы, смотря которые зритель ни разу не улыбнется! Отсутствие в драме истинно смешного и отсутствие в комедии большого трепета и волнения, даже слез—вот в чем слабость наших фильмов.

Достоинство образа Огурцова, с моей точки зрения, прежде всего в том, что у него есть личная драма, он не условен, а драматичен, реалистичен. Это начало сочетания драмы и комедии.

Талантливо сделаны и «Верные друзья»—эту картину средней не назовешь, она не похожа на обычные киноповести, которые живут случайной, серой жизнью.

К сожалению, большинство наших комедий отличается бездумностью. Не надо искать теоретического оправдания для бездумных комедий. Как только комедия становится умной, она непременно выходит на передний край...

Выступление А. МЕДВЕДКИНА было кратким:

—Основа наших неудач в том, что мы порой забываем, какой громадной силой обладает смех. Надо, чтобы этим оружием владели люди мужественные. Смех—это Гоголь, Щедрин, Свифт.

Некоторые незадачливые руководители студий встречали в штыки каждую свежую мысль или новый прием в комедии. Нельзя класть смех, как больного, на хирургический стол и равнодушно оперировать его.

Из-за неумелых и трусливых чиновников в студиях мы стали стрелять по мелким целям. Мелкие люди у нас на экране, и преследуют они мелкие цели. Неужели нет у нас гражданского мужества, чтобы говорить громким голосом то, что необходимо сказать? У нас есть громадное желание работать, не истрачены силы. Нам нужно острое, умное, чуткое партийное руководство—и мы комедии сделаем!

После реплик двух режиссеров — Б. Барнета и А. Медведкина — один за другим берут слово драматурги Е. Помещиков, В. Поляков, М. Червинский, В. Дыховичный, Я. Зискинд. В своих выступлениях они особое внимание уделяют вопросу о режиссуре комедийного фильма.

— Старшее поколение режиссеров-комедиографов перестало заниматься этим жанром, а молодые не обучены,—говорит Е. ПОМЕЩИКОВ.—Какой же надо сделать вывод? Нужно создать творческое комедийное объединение, в нем и будут учиться этой трудной специальности молодые режиссеры.

— В нашей кинематографии есть еще люди, которые избегают смешного и страхуются «серьезным», когда в этом нет никакой нужды,—говорит В. ПОЛЯКОВ.—Вспомните хорошую комедию М. Калатозова «Верные друзья» и посмотрите, чего там только не накручено: и история с табунами лошадей, и пожар, и трепанация черепа... В первых вариантах сценария А. Галича и К. Исаева ничего этого быть не могло. Такие мотивы введены в фильм, по-моему, только для того, чтобы его не обвинили в «несерьезности». Возьмите «Медовый месяц» Е. Помещикова и К. Минца. Здесь веселую комедийную роль Алексея Рыбальченко поручили явно некомедийному актеру П. Кадочникову, который сыграл просто красавца-героя. Очевидно, это сделано для того, чтобы «укрепить» комедию серьезным, положительным героем. Я столкнулся с таким же явлением на примере собственной работы на студии «Ленфильм» над фильмом «Она вас любит». Эта комедия могла бы быть намного смешнее, и я не хочу винить режиссеров—во многом повинен я сам. Я пытался сделать по жанру нечто новое—лирико-эксцентрическую комедию. Но режиссеры и редакторы начали «укреплять» фильм. И я собственной рукой, губя комедию, ввел в нее серьезного профессора, который заводит серьезное объяснение с девушкой, а девушка охвачена серьезными переживаниями. Конечно, комедия может нести самые глубокие мысли, но только тогда, когда сохраняет свойственный ей характер. Нарушение этого закона приводит к печальным результатам. Даже мы, авторы, боимся иногда довериться жанру комедии. Дурная тенденция! Может быть, и Г. Александров пишет комедию так долго потому, что ищет какой-то очень большой «серьез»...

И второе: совершенно правильно сказал Помещиков, что комедийных режиссеров у нас крайне мало. Поэтому автор обязательно должен идти на студию и работать с режиссером от начала съемок картины и до конца, всецело отдаваясь этому делу.

Наконец, третья беда: у нас мало подлинно комедийных актеров. Итак, боязнь смеха, отсутствие комедийных режиссеров и недостаток комедийных актеров — вот наши беды.

М. ЧЕРВИНСКИЙ. Вот потому-то и надо писать сценарии, рассчитанные на актеров комедийного жанра: на Плятта, Ильинского, Бирман, Раневскую и других. Во времена немого кино писали специально на Ильинского, а в вашу картину, товарищи Поляков и Ласкин, он был приглашен случайно!

В режиссуре мы тоже не использовали еще все наши резервы. Я говорю о тех же самых комедийных актерах, которые очень хорошо знают специфику жанра и много лет работают в кино. Ничего, что они могут споткнуться на первой работе, как было с Жаровым, попробовавшим сделать картину «Беспокойное хозяйство». Жаров потерпел неудачу, но это еще не значит, что он не может стать кинорежиссером.

Я неоднократно беседовал с И. Ильинским и знаю, как он мечтает поставить кинокартину...

В. ДЫХОВИЧНЫЙ. Наверное, Чирков, Меркурьев и Борисов, сыгравшие «верных друзей», могли бы поставить по комедийной картине, но это не решение вопроса,

ибо перед нами стоят гораздо бо́льшие задачи. И для их выполнения нужны новые организационные формы. Необходимо создание специального комедийного объединения, которое и явится творческой средой, благоприятной для развития комедии. Большая беда в том, что мы то один, то другой жанр называем «ведущим», словно жанры в искусстве развиваются последовательно, а не параллельно. Бывает так, что у нас все внимание уделяется историческим фильмам, затем биографическим, затем фильмам какого-либо другого жанра. То же самое с комедией. Мы сузили жанр комедии! Когда, например, был хорошо принят фильм «Укротительница тигров», его авторы в следующей картине попытались повторить однажды найденное. Даже актеров взяли тех же, только тигров в картине нет. Теперь всем нам понравилась «Карнавальная ночь», и я очень боюсь, что появится много новых «карнавальных ночей», а другие виды комедии будут совершенно забыты,—например комедийно-фантастический жанр, или сатирический памфлет, направленный против буржуазных нравов, или историческая комедия, вроде такой картины, как «Фанфан-Тюльпан».



В. Дыховичный и М. Слободской:
Преодоление инерции—задача нашего коллективного труда...

Ведь мы о таких широких возможностях комедии даже не думаем!

Преодоление этой инерции—одна из задач нашего коллективного труда.

Здесь много говорили о режиссерах. Их можно растить в комедийном объединении. И не только режиссеров. У нас нет комедийных операторов, художников, композиторов.

Я совершенно не согласен с тем, что говорил Червинский о сценариях, предназначенных для определенных актеров. Правы Бирман и Свердлин—мы часто губим артистов тем, что заставляем их повторяться. Так мы испортили выступление в кино прекрасной актрисы Мироновой, написав для нее роль, которую ей даже не надо было репетировать. Я знаю, что авторы «Карнавальной ночи» писали главную роль не для Ильинского, а получилось хорошо. Другое дело, если драматург, подобно хорошему режиссеру, увидит в актере еще не раскрытые возможности и поможет ему раскрыть их. Тогда надо писать для определенного актера!

Я. ЗИСКИНД. А не лучше ли было бы, развивая мысль Дыховичного о комедийном объединении, поставить вопрос об организации киностудии комедийных фильмов? Это звучит, может быть, несколько смело, но мне кажется, что необходимость в такой студии назрела.

Если появится киностудия, перед которой будет стоять задача выпускать пятнадцать комедий в год, то появятся и комедийные режиссеры, и сценаристы, и операторы, и художники.

Хорошо было бы объявить специальный конкурс на комедийный сценарий. Едва ли на общем конкурсе комедия получит когда-нибудь первую премию—такова сила инерции...

В дискуссию включаются кинокритики Р. Юренев и Н. Коварский, режиссер Ю. Егоров.

Р. ЮРЕНЕВ. Призывы поставить комедию на передовую линию огня, желание организовать комедийную студию правильны и закономерны потому, что мы должны наконец дать народу хорошие комедийные фильмы и ищем рациональные организационные формы. Мне понятен и пафос Мунблита, который зло говорил о ненужности громких слов, о необходимости просто ставить много скромных комедийных фильмов. Эта точка зрения рождена тем, что у нас в кино долгое время злоупотребляли декларациями, которые не подкреплялись практическими делами. Однако в позиции Мунблита есть опасность недооценки идейных возможностей, социального значения комедии.

Такая опасность тем более реальна, что у нас совершенно не разработана теория комедии. Этим же объясняются многие наши трудности и недостатки.

Я следил несколько лет за тем, что писалось у нас о комедии. Наши теоретики, равняясь, видимо, на Аристотеля, который понятие жанра рассматривал более широко, считают комедию *жанром* и стремятся найти для этого жанра некую обойму признаков, требований, приемов. А ведь комедия—это не жанр! Это целая область искусства, имеющая большое количество различных жанров. Поэтому прав был Дыховичный, говоривший о том, что мы забываем ряд комедийных жанров: памфлет, пародию, историческую комедию, фарс, трагикомедию и многие другие. Считая комедию жанром, теоретики стремились ограничить ее возможности. Так, прежние руководители Сценарной студии на практике насаждали точку зрения, что нам не нужны сатиры, а нужны ликующие комедии карнавального плана. Даже «Карнавальная ночь», где есть элемент сатиры, им бы не понравилась. Они считали, что конфликтов у нас становится все меньше и меньше, что с укреплением социалистического строя конфликты будут совсем отмирать, следовательно, не сатира, не разоблачающая и бичующая комедия, а карнавальное действо и станет комедией будущего.

Как реакция на эту точку зрения появилась другая: В. Ермилов, комментируя мысль о необходимости появления новых Щедриных и Гоголей, зачеркнул все возможности для лирической комедии, обозвав ее водевилем и указав на весьма низко расположенный шесток.

Нельзя ограничивать область комедии. Нам необходимы и лирические, и сатирические, и исторические, и приключенческие, и фантастические, и всякие другие комедии. Мы обязаны изобретать новые жанры комедийного искусства.

Большим недостатком наших комедий является то, что в них нет подлинно комедийного героя. Лирические герои, стоящие в центре наших комедий, часто не являются комедийными. Они не смешат.

Основываясь на мыслях Белинского, нужно считать, что в основе комедии лежит несоответствие, противоречие явления с его сущностью, с законами реальной действительности.

И если мы возьмем за основу комедии «несоответствие», то почему-то теоретикам не приходит в голову, что несоответствия бывают различными. Все теоретики смешного считают, что комедийное несоответствие всегда разоблачает уродство. Аристотель говорил, что комическая маска есть нечто безобразное, искаженное, но без выражения страдания.

Это правильно для определенных образов комедии, для сатиры. А в основу создания положительных комедийных героев могут быть положены другие несоответствия. Если мы вспомним «Волгу-Волгу», то там есть и несоответствия отрицательные, когда бюрократ Бывалов мнит себя руководителем, а есть несоответствия, так сказать,

положительные, когда, например, умная, находчивая, талантливая Стрелка выступает в обличьи скромной, даже придурковатой почтальонши. Под несерьезной внешностью этого персонажа таится благородная, действенная и вполне серьезная основа. И это смешит, это радует.

Мы часто забываем далее о том, что кино, как искусство, имеет множество специфических комедийных средств, недоступных никакому другому искусству. Мы мечемся к эстраде, к цирку, мы переснимаем театральные комедийные спектакли, которые становятся совершенно не смешными потому, что на экране нестерпимо медленным кажется их темп, но мы пренебрегаем арсеналом специфических кинематографических возможностей: монтаж, ракурс, трансформация, параллельное развертывание действия, совмещение внешности и голоса разных людей, обратная, рапидная и замедленная съемки—сколько комедийных возможностей, нами забытых, они таят!

Если своей речью я и не внес ясности в теорию комического, то, может быть, хотя бы привлек к ней ваше внимание. Может быть, это поможет нам объединить наши усилия, и на основании имеющегося опыта мы придем к теоретическим выводам, которые не связывали бы нам руки, а укрепили бы нас на пути свободных творческих поисков.

Н. КОВАРСКИЙ. То, что происходит сегодня, выглядит несколько комедийно. Собрались почти все наши комедийные авторы и говорят о чем угодно—об актерах, о студиях, о режиссерах,—но о сценаристах не говорят, тогда как комедия зависит от сценария больше, чем любой другой жанр.

Если бы не было превосходных водевилей Помещикова «Богатая невеста» и «Полюшко-поле» (так назывался сценарий «Трактористов»), то не было бы комедийного мастера Пырьева. Евгений Петров и Георгий Мунблит создали комедии Ивановского и Раппапорта. Ласкину и Полякову удалось помочь молодому режиссеру Рязанову стать хорошим комедиографом. Если бы не было Эрдмана, не было бы фильмов Александрова, потому что и «Веселые ребята» и «Волга-Волга» были определены манерой этого драматурга.

Причина наших трудностей в том, что у нас редко появляются новые имена. В драме мы видим талантливых молодых авторов Метальникова, Фигуровского, Ольшанского—более десятка имен. В комедии же их нет!

Теперь по поводу теории комического. Здесь я с Юреневым должен спорить. Характерно комическое—это почти всегда уродливое, безобразное, подлежащее осмеянию. И я думаю, напрасно мы обязательно тащим в комедию положительного героя.

Р. ЮРЕНЕВ. А народный герой Иванушка-дурачок не является ли сильным, мудрым и добрым человеком, совершающим внешне нелепые поступки?

Н. КЛАДО. Он ведь плут под маской дурака.

Р. ЮРЕНЕВ. Он положительный комедийный герой, борющийся комическими средствами! Такой герой нам и нужен!

Н. КОВАРСКИЙ. Главная область смешного—отрицательное. Мы обязаны возродить сатирическую комедию! Я рад успеху «Карнавальной ночи», там есть сатирические попытки. Возьмите последний роман Томаса Манна «Признания авантюриста», ведь это очень смешная вещь. В ней высмеиваются те пошлые духовные направления, которые буржуазия поднимала на щит. И Пырьев и Александров сыграли очень большую роль в нашем кинематографе; но к комедии бьющей, к комедии разящей мы только подходим, мы только начинаем о ней разговаривать, а она нам очень нужна!

Ю. ЕГОРОВ. Мне кажется, главные трудности развития комедийного жанра связаны с тем, что в этой области делается слишком мало.

Кроме того, нельзя без конца задавать вопрос: про что комедия, какие генеральные проблемы нашей жизни она разрешает? Нельзя нагружать комедию несвойственными ей темами и образами. Если комедия учит меня острому взгляду на жизнь, если она помогает видеть в жизни веселое и смешное, тем самым возникает ответ на вопрос—про что она.

К. МИНЦ. Значит, должна быть задача?

Ю. ЕГОРОВ. Обязательно. Но очень часто ставят перед комедией слишком утилитарные задачи.

Р. ЮРЕНЕВ. Комедия никогда не оплошает от перегрузки идеями, ей вредит перегрузка натуралистическими мотивировками и робкими оговорками.

Ю. ЕГОРОВ. Если ставить перед комедией узкоутилитарные требования, делать ее дидактической, она никогда со своими основными задачами не справится.

М. ПАПАВА. Как член художественного совета «Мосфильма», я должен сказать, что за последние годы дирекция, сценарный отдел, партийный комитет студии много работают над созданием комедий. Дело теперь не в том, что студии невнимательно или пренебрежительно относятся к кинокомедии.

Основная причина отставания комедии в драматургии. Многие авторы работают старыми штампами, словно стандартными блоками или оконными проемами, которые были ими раньше сконструированы. Из ворохов старых комедийных бирюлек сочиняют новые вариации.

Вот о чем нужно говорить. Развитие комедийного жанра зависит прежде всего от смелого, новаторского решения кинодраматургами задач, выдвигаемых жизнью.

Встреча «за круглым столом» редколлегии близилась к концу... Никто не предлагал принять какую-либо резолюцию или сформулировать единодушные выводы о путях развития советской кинокомедии. Но если бы мы попытались уяснить, в чем же сошлись все или почти все участники встречи, то можно было бы сказать: каждый писатель и кинематографист, считающий комедию своим призванием, делом своей жизни, выступает против мелкотемья, против натурализма, против штампов и мелкого комикования, против отсутствия собственной точки зрения художника на жизненные явления—за комедию, правдивую, веселую и умную, способную играть большую роль в духовной жизни современников, способную верно служить народу в борьбе за коммунизм.

Что же касается тех разногласий и споров, в которых общая точка зрения не найдена, то никто и не рассчитывал и не считал нужным исчерпать их «за круглым столом». Эти споры будут продолжены в творческой работе драматургов, режиссеров, актеров, они найдут отражение в новых комедиях, воплощающих творческие мечты их авторов.




Константин Исаев, Геннадий Фиш

НАСТУПИТ ДЕНЬ



1921 год.

Северное выцветшее небо. Неяркое апрельское солнце. Весенние поля.

В вышине тянутся на север гуси. Они кричат отрывисто, резко, но крики их щемят сердце.

Сверху гуси видят голубую полоску степной речки, березовые и осиновые колки, просвечиваемые солнечными лучами. Видят маленькие квадраты и прямоугольники, на которые разбиты поля, накрытые решеткой межей.

Люди копошатся на полях сосредоточенно и угрюмо, не глядя на соседей.

Тихон Логинов тащит за повод заморенную бескормицей, с отвисшим брюхом кобыленку, запряженную в сабан. Кобыленка старается из последних сил, вытягивает шею.

За сабаном идет Иван Логинов, отец Тихона. Спутанные волосы падают на лоб, холщовая, потемневшая от пота рубаха раскрыта на груди.

Тихон поворачивает к отцу круглое безусое лицо восемнадцатилетнего юноши, но так и не решается заговорить. Кобыла все тяжелее водит ребрами, обтянутыми высохшей кожей. Иван Логинов круто налегает на ручки сабана. Лемех глубже врывается в борозду, кобыла дергает, скребет ногами по мелко взрытой земле и вдруг медленно, словно нарочно, опускается на колени. Тихон дергает узду.

— А-тю!.. Вставай!..—покрикивает он ломким еще голосом.

Но кобыла медленно заваливается на бок. Запрокидывает голову. На отвисшей замшевой губе вскипают пузырьки.

Иван Логинов подходит, широко переставляя босые ноги. Вдвоем с сыном они становятся над павшей лошадью. Тихон поглядывает на отца, и на его лице появляется то же выражение—замкнутое, непроницаемое.

В тускнеющем зрачке кобылы отражается далекое небо. Отец отворачивается, двумя перстами крестит грудь.

— Спаси, господи, и помилуй!..

Отец и сын молчат. И без слов все ясно.

Гуси летят в вышине, и такая печаль от их крика!

Изба староверского «наставника» Чулымова. Крепко рублена, обнесена тыном-стоит в самом лесу.

В избе все чисто, крепко, но небогато. В красном углу образа старого письма: Власий, благословляющий скот, Егорий вешний, Арина рассадница, Варвара мученица—покровительница беременных.

Под образами на лавке сидит Чулымов, коренастый мужик с окладистой рыжей с проседью бородой, лысоватый. Глаза у Чулымова большие, светло-прозрачные, с сумасшедшинкой, на страх бабам.

На столе перед ним початый каравай хлеба, деревянный старинный ковш с брусничным квасом, пухлое евангелие, заложенное цветной тряпочкой, и плеть-лестовка. Перед Чулымовым стоит вся семья Логиновых. Отец, сын, мать с двухгодовалым на руках и сестры-погодки, семи и шести лет. Лица детей желты, истощены, в морщинках, как у старушек. Ноги и руки тонки, как спички, а животы торчком. Дети смотрят на хлеб отчаянными глазами, глотают громко слюну, тянут мать за юбку.

В горнице слышно, как сдержанно вздыхает Логинов-отец. Тихон переступает босыми ногами. Чулымов поглаживает пегую бороду, пронзительно глядит на отца, переводит взгляд на мать, та поправляет сбившийся платок.

— Думал, снимем урожай. Поправимся... На коня соберем. Но опять не уродило. Засуха...—тихо говорит отец.—Я б отработал. Вот с ним...—Он кивает на сына.— Постарались бы... За помощь...

— Кто поможет?—Чулымов встает с лавки, подходит ближе, мать пятится, и с нею— маленькие.—Христьянского духу мало осталось, ожесточились люди. Даром никто не даст ни коня, ни семена.

— Малых жалко...—шепчет мать.—Второй год хлебушка нет...

— Засуха—божья кара,—строго говорит Чулымов.—За грехи наши! Что вам посоветовать? В Двоеданово идите...

Логиновы смотрят на его губы, словно ожидая пророчества. Отсюда, от его слов, придет спасение. Чулымов смотрит строго: не усумнись.

— Филиппа Николаича из Двоеданова знаете?

— Кто ж его не знает!—вздыхает мать.

— Идите к нему, поклонитесь, сватайте дочь вот за него!—Тычет пальцем в Тихона.

Тот вскидывает голову, со страхом смотрит на «наставника», потом на отца. Мать всем телом подалась вперед, словно защищая сына.

— Он же дите еще, а про девку люди недоброе говорят...

— Люди?—Чулымов топнул ногой, надвинулся на мать.—Тебе какая забота о людях? Ну, брюхата... Парень в хозяева выйдет, Филипп Николаич коня даст. Семян и хлеба одолжит. Свойственникам не откажет... Я об ваших животах пекусь, спасибо скажите, слово замолвлю! Был у меня разговор с Филипп Николаичем. Нашей веры человек.

Тихон волчонком смотрит на «наставника», вот-вот укусит. Но в это время маленькая дернула мать за юбку, всхлипнула, не отрывая взгляда от ковриги на столе.

— Мамка! Хлебца...

— Цыц!

А Чулымов не слышит. Стоит, поглаживая пегую бороду.

Идут Логиновы—отец, мать и сын—по бесконечной пыльной дороге, среди полей. Солнце стоит высоко, жарко, тяжко идти. От засухи земля потрескалась. Колосья низкие, пожухлые и редкие. Идут молча. Тихон отстал, бредет сзади. Мать то и дело оглядывается.

Серый огромный валун лежит на пути. Дорога делает петлю вокруг древнего, обомшелого камня. Три чахлые березки, стоящие около него, не дают тени.

— Притомилась, мать?—спрашивает отец.—Вот он, Авраамиев камень. Отсюда версты две до Двоеданова, не боле...

— Дойду! Не я, душа во мне притомилась,—отвечает мать и концом головного платка утирает слезу, запутавшуюся в морщине.

Ивану Логинову хочется зло сорвать, крикнуть, ударить, но кого тут ударишь, кто виноват. Он говорит, словно оправдываясь:

— Мне сладко ли, подумай... Сына растил, работника, думал, подымемся мы, корову прикупим, вместе выбьемся... Не судил господь...

— Смотрины...—говорит мать.—Свадьба, радость... ты за мной приходил, так ли было?.. А его ведем...

Мать оглядывается и видит, что Тихон стоит на коленях, склонившись над чем-то.

— Тиша! Ты чего?

Отец и мать, не сговариваясь, поворачивают и торопливо идут к нему. Тихон согнувшись разглядывает кустик пшеницы. Высокие, налившиеся зерном колосья. Они пробились сквозь жесткую, битую копытами землю на обочине дороги.

— Гляди, батя, выросли... Как же они тут?.. На непаханом, а там, где поля, ничего... Как же так?

— Вставай, Тихон!—сурово говорит отец.—Все равно идти!

— Батя!—Тихон не поднимается с колен.—Может, на железную дорогу мне уйти? На заработки!

— Ждут тебя там... Второй год недород, народ отовсюду валит...

— В пимокаты пойду...

— Ты уйдешь, я уйду... а мать с малыми? Нет, Тиша, деды наши от земли не уходили, и нам с тобой не уйти... Только в нее!

Тихон с тоской смотрит на отца.

— Батя,—говорит он со страстью,—а ведь... если б хлеба вдосталь для всех было... не шел бы я... не горевали бы люди... Почему не родит земля?

— Так бог хочет!

— Плохо это людям...

— Ой, Тишка!.. Пояс сниму! Богохульствуешь...—Тихон упрямо молчит, склонив голову. Мать умоляюще смотрит на отца.—Бог, гляди, и колос один к другому не приравнял, а ты людей равнять хочешь...

Тихон тихо говорит:

— А все ж колос вырос здесь! Не берегли его, а он вырос...

Тихон встает, и все трое бредут дальше. И все же Тихон не выдерживает, оборачивается. Зеленый кусточек торчит из убитой копытами земли, упрямо тянется к небу.

Раскошелился Филипп Николаич, сговаривая дочь свою Вассу. Ничего не пожалел. Мать невесты раздает толстые ломти хлеба ребятишкам, сует лепешки в подол матери жениха.

— Своим малым отнесешь!

Гости толпятся в горнице, держатся поближе к бутыли, заткнутой деревянной пробкой.

Посреди горницы стоят молодые. Тихон рядом с Вассой. Лица их неподвижны.

Мать Тихона впивается взглядом в невесту. Живот приподымает платье, хоть это и пытались тщательно скрыть.

За ними толпятся девушки в лентах, принаряженные. Шушукаются, откашливаются, готовятся петь подблюдные.

Чулымов, «наставник» староверский, выходит перед молодыми с пухлым евангелием в руке. Все смолкают.

— Жена да прилепится к мужу своему!—говорит он сурово.

Передает отцу евангелие, берет из его рук круглый каравай хлеба, поднимает над головами сговоренных, как церковный венец.

Сразу шум, звон стаканов, девки запели.

И вот уже в обратный путь едут отец с матерью. Тихона с ними нет. Но едут они по-другому. В телегу запряжена сытая лошадка, которая бойко трусит, помахивая хвостом. Отец сидит боком, старается не замечать, как мать стирает набегающие слезы. И говорит он наигранно бодрым голосом:

— Может, и плох Филипп Николаич, может, и правду люди говорят—цепной кобель, а к своякам он добр. Думал, меринка от силы даст, а он, гляди, кобылки не пожалел...

— За сынка кобылу тебе дали, Иван Тихонович... сынка продали за нее...

— Слюбится. Детки пойдут, харчей будет вволю...

— Душу живую харчами не утешишь...

Отец оборачивается, взмахивает концами вожжей.

— Вот я утешу тебя... вожжами... Скули!

Некоторое время только и слышен стук копыт по убитой дороге. И вот снова подъезжают они к Авраамиеву камню.

— Тпру-у...

Иван Логинов останавливает лошадь у замшелого валуна.

— Гляди, вон камень Авраамиев. Прадеды наши здесь за веру себя сжигали, на костер всходили. Не скулили!

— Авраамиев камень и есть.—Слезы текут по лицу матери.—Как Авраам сына своего на муку обрек, так и мы Тишу нашего...

— А-а-а-клятая!.. Поплачь еще...

Иван Логинов хлестнул мать концом вожжей. Отворачивает искаженное стыдом и болью лицо и хлещет лошадь.

Телега мчится по дороге подскакивая.

Переломилась судьба Тишки Логинова и потекла другим путем, по другому руслу.

Не пожалел денег на свадебную гульбу Филипп Николаич. Три дня и три ночи гуляло Двоеданово, пило, пело, плясало, шаталось.

А по прошествии этого срока вышел Тишка в поле, и в поле потекла его жизнь. Шел с лукошком, бережно высевая зерно. Шел за бороной, за жнейкой, охаживал коней Филиппа Николаича. Закаты заставали его в поле. Неохотно возвращался домой. Часто вспоминал придорожный колос, возросший на убитой земле. Появилась в руках газета «Беднота». Потом копеечная книжица о земле, о природе. Жена рвала из рук книгу, звала спать, есть, жить, как все. Жил.

Богател Филипп Николаич, не мог нахвалиться зятьком-батраком.

Вот и внук качается в люльке. Боялась Васса, что невзлюбит муж неродное дитя. А по-другому вышло. Во всем доме Тихон только с ним и был ласков.

А потом наступил год Великого перелома. Залютовал Филипп Николаич. Сходки бедноты, крики. Сам, своими руками обложил соломой конюшню, коровник. Рука Тихона задержала тестеву руку с пылающим соломенным жгутом. С топором бросился Филипп Николаич на зятя. Но пришлось Филиппу Николаичу отбыть в дальнюю кулацкую дорогу. С подводы проклял зятя.

И жена прокляла, когда свел всю скотину на колхозный двор. Прокляла, но пришлось смириться. Трое детей уже цеплялись за юбку.

Угрюмо стало в доме Тихона Логинова. Все больше времени проводил он на полях. Распахали межи, сняли тюремную решетку с земли.

Повесть о пробежавших годах Тихона Ивановича Логинова должна занять немного кадров. И сопровождать их будет бабий голос, певучий зауральский говорок, негромкий, домашний, который словно делится со зрителями повестью недавних лет или сплетничает немножко.

Вот что говорит баба:

«Вот как оно было с Тихон Иванычем. Справили свадьбу, отгуляли три ночки, и ручьем по камешкам потекла крестьянская жизнь. Не мужа для дочери, а батрака с золотыми руками взял в дом свой Филипп Николаич. Большой хитрости был мужик, жадности непомерной, ума громадного, а зятька своего не понял. Сильно тосковал

Тихон Иваныч, но порода наша такова: мужик помирать помирай, а землю паши, тоскуй, не тоскуй, а люди ничего не увидят. По молодости и не знал Тихон Иваныч, что бывает другое на свете.

Что на душе запасу было, все Тихон Иваныч земле отдавал. О ней думал день и ночь, ее любил. С тем и прожил. А время, сами знаете, все круче и круче вверх брало. Тут и коллективизация, и кулаки, и топоры в ход пошли. Народ у нас суровый. Однако в колхоз сбились. В колхозную реку потекли малые крестьянские ручьи. Тут-то и понял промах свой Филипп Николаич. Все нажитое хотел огнем пустить—не дали. Тихон-то Иваныч и не дал. А народ ему верил уже тогда. И, хоть моложе был многих, бегали к нему за советом. Знал Тихон Иваныч, что с землей делать, мало кто на свете так знает. Да ведь люди по старинке больше любят. А он крут стал. Душа отвердела у Тихон Иваныча, что греха таить. Нелегко ему было. И с ним нелегко. Однако у нас народ такой: поверили—долго будут верить. Вот так колхоз жил, богатеть стали, а тут война. Ранили Тихон Иваныча, а Тимошу, старщего его, убили. Он хоть и не единокровный, но не думал об этом Тихон. Всей душой припал к нему. Одного полета птицы были. По отцовскому пути хотел Тимофей идти. Отцовской мечтой жил. На агронома уже учился. Надеждой отцовской был. Остальные детки, хоть и кровные, больше за матерью тянулись. А мать, Васса Филипповна, за старое держалась крепко. Ничего не забыла. Старичок тут у нас есть, в соседнем селе. Вредный старичок. К нему по сей день бабы постарше бегают. Он крепко Тихона Иваныча не любил. Жили Логиновы без любви, без ласки, молчком. И не думал Тихон Иваныч о другом и не знал, что жизнь другая есть, да вот привелось узнать. И случилось это, когда был он у нас председателем колхоза в одна тысяча девятьсот пятьдесят четвертом году...».

1954 год.

Васса Филипповна Логинова хлопочет у печи передвигая горшки. Стол накрыт. У окошка сидит за швейной машиной Аграфена, старшая дочь, сухонькая, с злобно поджатыми губами, шьет левой рукой. Правая сведена, плохо слушается. Васса Филипповна ворчит:

— Ни дня нет, ни ночи! Ни пополдничать, ни пообедать, прости господи, бегает невесть где, невесть зачем...

— Он, мама, партийный!..—В каждом слове Аграфены—яд.

С шумом хлопает дверь в сенцах, плещет вода, доносится песенка. В горницу вбегает Дуня, она же Дуська, младшая Логинова. Девушка переплетает на ходу льняную косу.

— Ох, мама, есть хочу... помираю...

— Отца еще нет!

— Ох, мама, мне бы хлебца краюшку, я б побежала... Варвара Ильинишна дожидается... Ну что это мы всегда, на самом деле, батю ждем. Он ведь сам говорит: нет меня—обедайте...

— Уж дождитесь—помру, тогда заводите свои порядки. В мое время без родителя за стол не садились. Жди.

— «Жди», «жди»...—Дуська начинает злиться.—Говорю, времени у меня нет, а вы про ваше время... То время было другое, сознательности еще не было...

Мать зло гремит ухватом, Аграфена визгливо смеется.

— Ты у меня добалуешься, Авдотья! Сознательная. У деда вашего, Филипп Николаича, царство ему небесное, я в девках не засиделась, как Грунька вон у отца вашего. А он в председателях не ходил, и письма ему не шли со всех концов... Сознательные....

Аграфена фыркает, как рассерженная кошка:

— Прошу вас, мама, до меня не касаться. Вы бы лучше за Дуськой присмотрели... Она в девках долго не походит...

Дуська со страхом смотрит на старшую сестру. Мать подбоченивается.

— И то правда. Ты мне, Дуня, эти перемаргиванья брось.

— Да, ей-богу, мама...

— Не божись. Думаешь, не вижу, не слышу? Оглохла? Каждый день в окошко стучит... Приглядел девку—приходи, поклонись отцу, матери. А он волком глядит... Нет до вас отцу дела, вот горе... Оттрепать бы как следует...

— Врет она, мама.—Дуська густо краснеет, отворачивается.—И на черта он мне сдался, Лешка этот...

— Нечистого поминаешь, тьфу. В мое время косу б тебе оборвали...

— То другое время,—ехидно вставляет Аграфена.

Дуська поворачивается на одной ноге.

— Я и так косу отрежу. Чего зря болтается. Как в Неопалимово съезжу, так сразу чик—и долой. У Семена на станции есть парикмахерская. Удобно и гигиенично...

— Я те обрежу. Семен все-таки брат твой, только сунься к нему, он тебе вместо отца даст...

— Ну, будет, мама... Я без обеда побегу, не могу больше, Варвара Ильинишна заругается...

— Новая у нее мода,—кривит рот Аграфена,—прошлый год учительша у нее наилучшая была, а теперь эта приехала, за этой как телка ходит по пятам...

— Много ты понимаешь,—презрительно бросает Дуська.—Варвара Ильинишна... такой не было у нас никогда! Никого не боится... Она на фронте вместе с мужем была. Его убили, она его из-под огня на своих плечах вынесла. Ей тогда столько лет было, как мне сейчас....

— Самая для тебя компания...—кривит рот Аграфена.

Дуська отворачивается, заглядывает в окно, приплясывает от нетерпения. За окном стоит ее подружка Дуня-маленькая, машет рукой, вызывает.

Райкомовская «Победа» ползет по проселочной дороге. Рядом с шофером—секретарь райкома Николай Иванович Лютиков. Секретарь молод, но уже начал полнеть. У него то, что называется приятным лицом: широкоскулое, охотно улыбающееся. Сейчас Лютиков дремлет. Голова перекатывается с одного плеча на другое.

За Авраамиевым камнем развилка дороги. Столбик со стрелками: «Неопалимово», «Двоеданово». Машина сворачивает в сторону Двоеданова, сползает по откосу. Впереди речка и мостик. Шофер притормаживает, и Лютиков вскидывается.

— Чего стали?

— Да все то же... Логинов мост ремонтирует... разобрали да разошлись!

— Опять!

Лютиков легко выскакивает из машины и подходит к краю мостика.

— Ведь вот человек!—говорит Лютиков, покачивая головой.—Осенью капитальный ремонт провели, а он опять разобрал. Опять Логинов что-то затевает! Это он оборонительный рубеж держит! Здесь сколько, если в объезд?

— Да километров под тридцать наберется!—усмехается шофер.

— Оно и есть! Глядишь, начальство повернет оглобли. А он опять район загонит на последнее место! Ох, Логинов, Логинов.

— Николай Иваныч,—осторожно говорит шофер,—в прошлом году он ведь на первое место по району выскочил... по хлебосдаче...

— Именно, что «выскочил»! А я на выговор наскочил...

Лютиков стоит, глядя на бегущую под мостиком воду, покачивая головой. Потом решительно поворачивается к шоферу.

— Поезжай, Петр Васильевич, в объезд. Я доберусь. Тут километра четыре напрямки, не больше...

И, перепрыгивая с балки на балку, Лютиков перебирается на другой берег по разобранному мостику.

В избе Логиновых Дуська отскочила от окна и захлопала в ладоши.

— Батя идет... Давайте, мама, скорее... Чугунок я сама возьму.

— Обрадовалась!—кривит рот Аграфена.

Логинов входит бесшумно. У него легкие, быстрые движения и совсем молодое обветренное лицо. Выгоревшие волосы коротко острижены. Возраст выдают две глубокие морщины на крутом лбу да выражение глаз, длинных, серых, с далеко запрятанной привычной грустью.

Он бережно кладет на лавку ком земли, оглядывает всех.

— Ждете? Сейчас руки помою...

И выходит.

Мать в сердцах ставит горшок на стол.

— Землю в избу тащит... Мало земли ему... Дуня, иди полей отцу на руки.

Дуська выскакивает за дверь. Аграфена поджимает губы, складывая шитье.

— Уж пора привыкнуть, мама. Отец... Он в нашу сторону не посмотрит. Отчего Семен в буфет пошел? От него! А он его теперь знать не хочет...

— Не осуждай отца...

— Смешно мне, мама...—Она замолкает, так как открывается дверь, но в комнату входит только Дуська.—Вот! Комсомолочка пришла, лоб ей перекрестить страшно, торопится в колхозный коровник бежать. Дела у нее...

— А тебе бы только лоб и крестить,—огрызается Дуська.—Чем надо лбом руками махать, лучше б в огород пошла. Хоть бы маме подсобила, единоличница. Шьешь? Приданое себе копи!..

— Будет!—Мать оглядывается на дверь. Входит Логинов с мокрыми волосами, оглядывается, видит надутые лица.

— Ссоритесь?—спрашивает он устало.—И не надоест вам?

Мать разливает похлебку по тарелкам, молчит. Молчит и Дуська. Только Аграфена усмехается.

— Это мы из-за шитья поспорили. По женским делам...

— Врет она!—сердито говорит Дуська.

— Совести у тебя нет, Дуня.—Мать косится на отца.—Разве можно Груню на огород посылать? Больная она у нас...

— С баб деньги за платья брать она не больная!

Логинов поднимает руку. Что-то беспомощное есть в этом жесте.

— Погоди, Дуська, не верещи.—Он исподлобья смотрит на старшую дочь.— Груня! А может, колхозную пошивочную можно соорудить? Не думала об этом?

— На трудодни шить я не согласна...

Логинов секунду разглядывает поджатые губы дочери, опускает глаза в тарелку и ест. Недолгое молчание прерывает стук в окно. Аграфена поворачивает голову.

— Раненько сегодня!—цедит она сквозь зубы.

Дуська вскакивает, подбегает к окну, распахивает его. За окном торчит круглая голова, сурово сдвинутые соболиные брови и курносый нос Алеши Щегловатых, комсомольского секретаря, тайного воздыхателя Дуськи. Глаза его, обращенные на разгневанную Дуську, говорят о многом, но голос его так же суров, как брови.

— Что ты здесь забыл?—демонстративно громко спрашивает Дуська.—Обывательские разговоры вызываешь?!

— Я не к тебе!.. Личные вопросы обсудим позже, Дуня! Я к Тихон Иванычу пришел... Тихон Иваныч!..

— Не видишь, человек обедает?!—сердито говорит Васса.

— Погоди!—Логинов поднимается, отставляет в сторону тарелку, идет к окну.— Чего тебе, Леша?

— Лютиков здесь,—угрюмо говорит Леша,—полями пришел, теперь на ферме. Вас ищет...

— Иду! А ты с ребятами, с трактористами своими, говорил?—быстро спрашивает Логинов. Лешка молчит.—Говорил, спрашиваю?

— Говорил!—неохотно отвечает Леша.

— Что?

— Не хотят ребята!..—Сдержанность у Леши напускная, он быстро вспыхивает.— Культиваторы туда доставили, а они не хотят. Шкурники они, а не трактористы.

— Ну ты, потише! Не сумел объяснить как следует, они ж и виноваты... Я приду на стан. Беги туда. Освобожусь и приду...

Он быстро идет к дверям. Васса смотрит ему вслед. Дуська бросается к двери.

— Куда?—Васса стучит ложкой по столу.—Сиди, тебя не звали.

Ферма вытянута вдоль дороги длинными прямоугольниками. Из открытых дверей выглядывают лица доярок в белых косынках. Новый зоотехник колхоза Варвара Ильинишна Смолокурова медленно идет по дороге с Лютиковым.

Лютиков искоса взглядывает на идущую рядом женщину. Солнце золотит каштановые волосы; косы, короной уложенные на голове, кажутся темно-рыжими. Красивая женщина. Лютиков встряхивает головой, отгоняя непрошенные мысли.

— А работе новой вы рады?—спрашивает он и понимающе улыбается, как будто заранее зная ответ.

— Что ж работа,—уклончиво отвечает Варвара,—стадо хоть и запущено, но материал хороший...

— Я не об этом спрашиваю, Варвара Ильинишна. Как с Логиновым у вас складывается? Помните, когда вас в Двоеданово направляли, я предупреждал вас, что с Логиновым будет трудно? Оправдалось?

Смолокурова пристально смотрит на секретаря. Ей и хочется и не хочется сказать. Но лицо Лютикова подкупающе приветливо.

— Трудно!—задумчиво говорит она.—Ссоримся... Хлеб для него—все, а животноводство... так... принудительный ассортимент!

— Вот-вот-вот!—Лютиков доволен.—Видели, как бык забор ломает? Ему хочется одну доску выбить, а он валит забор во всю длину! Вывел Логинов сорт пшеницы... Для нашего района сорт прекрасный, худого не скажешь. И сразу газетчики его вознесли. И я, грешный, и область. Он и самородок, и талант, и делегат конференций и съездов...—Задумчиво.—Не умеем людей воспитывать. Развращаем. Не умеем вовремя на место поставить...

Смолокурова улыбается.

— Ох, Николай Иваныч, это-то мы как раз умеем! И «на место поставить», и «мозги вправлять», и «хребет сломать»...

— Да вы, никак, защищаете Логинова!—весело улыбается Лютиков.

— А вы крепко не любите его?—серьезно спрашивает Смолокурова.

Лютиков с изумлением смотрит на нее.

—Что это за разговоры—люблю, не люблю? Мы не девушки—ромашки обрывать. Дело за себя говорит. Режет он район, вот как.—Лютиков проводит ребром ладони по горлу.—По его милости опять на последнее место выходим.

— А урожай. Ведь это в конечном счете решает...

— Бросьте вы про конечный счет... Это порочный разговор, Варвара Ильинишна... План есть план, и каждое его звено должно свято и своевременно выполняться. Это наше дело... Таков приказ партии, а мы солдаты партии. А то каждый мудрить по-своему будет—и вот уже нет линии. Анархия...

— А я, знаете, думаю иногда: не крупнее ли он человек, чем мы с вами, Николай Иваныч? Не честнее ли? Не смелее?..

— Ох, интеллигенция...

К ним подходит Логинов. Подходит торопливо. Лицо его встревожено. Лютиков здоровается с ним и долго смотрит в глаза.

— Как будем жить, Тихон Иваныч? Опять ссориться?

Логинов насильственно улыбается.

— Надеюсь, не будем, Николай Иваныч!

— Соседи наши сеют уже полным ходом, а у тебя и пахать не начали!..

— Не начали!

— Видел. Прошел по полям. Видел всю эту красоту... Налюбовался!

— Николай Иваныч,—Логинов смотрит на секретаря тяжелым взглядом, сдерживается, начинает говорить совсем тихо.—Эти поля ведь не по лености невспаханными остались. Не по оплошности.

— Оплошность можно понять! И даже леность можно простить, Тихон Иваныч... Нет, не поэтому поля не вспаханы, знаю! Так же как и ты знаешь, что район по твоей милости опять выходит на последнее место!..

— Не думал я о месте района, Николай Иваныч!

Лютиков поворачивается к Смолокуровой, которая, напряженно хмурясь, слушает этот разговор.

— Слышали? «Не думал»! О районе не думал! О своих колхозных делах тоже не думал!.. Вот зоотехник говорит, что на животноводство ты внимания не обращаешь!.. Тоже не думал, так, что ли?..

Варвара быстро взглядывает на Логинова. Тот не смотрит на нее, стоит, угрюмо опустив голову, во всей позе усталое терпение.

— Ну вот что, любезный друг,—жестко говорит Лютиков,—всякое терпение свой конец имеет! Будешь ты пахать, как все?

— Нет, Николай Иваныч. В этом году не буду. Зачем каждый год взрезать землю острым лемехом, переворачивать, крошить, мучить ее, уничтожать плодородие, когда пшеница у нас хорошо растет и на твердой почве, когда можно пахать раз в четыре года?! Мальцев в Шадринске уже несколько лет так делает... И я прошлым летом по его совету испытал.

— Анархию разводишь?!—негодует Лютиков.—Подождать надо, пока государство убедится и скажет нам: делайте так-то и так-то!

— Не всякому, может, и охота убеждаться, Николай Иваныч. А я уже убедился. Зачем же зря годы упускать?

— Тихон Иваныч, расстанешься ты в этом году с партбилетом!

Лютиков круто поворачивается и уходит по дороге. Оставшиеся смотрят ему вслед. Варвара хватает Логинова за руку.

— Сумасшедший человек! Бегите за ним! Объясните! Ведь есть же у вас какая-то правота! Докажите ее.

— Доказывать нечего. Лютиков человек умный. Он, Варвара Ильинишна, все понимает. И ему нелегко меж двух огней. Я ерепенюсь снизу, Селихов жмет сверху.

— Вы его жалеете? Хвалите?—еще больше недоумевает Смолокурова.

— Чего ж труса хвалить? Понимаю. Областные агроправила, которыми он меня по голове бьет, тоже имеют смысл. У нас, если позже посеешь, морозобой может пшеницу побить...

— Так почему, почему вы спорите с Лютиковым?

— Да потому, что я вывел самый скороспелый сорт. Лютиков его вам хвалил? Я специально выводил его. Двадцать лет работал. Он на десять дней раньше, чем стандартный, вызревает. На десять дней! Вот поэтому я и могу подождать.

— А Лютиков?

— Лютиков боится. Он требует: пахать и сеять! Я—дисковать и ждать. Нам с ним этот узел не развязать!..

— Чего вам ждать?

— Пока сорняки взойдут!—Со страстью.—Он-то ведь знает, что сорняк съедает у нас половину урожая... Сорняки взойдут—уничтожу их дискованием, а потом посею.

— Как же ждать?—Варвара смотрит на него почти с отчаянием.—Вы ведь знаете прогноз на этот год. Опять засуха...

— Засуха!—Логинов вдруг начинает говорить хриплым шепотом:—Я с засухой этой всю жизнь борьбу веду... Влагу сорняк выпивает раньше, чем пшеница, понятно вам? Ведь сорт у нас скороспелый. Поспеем, обернемся, как не понять этого! Но сорт

новый, а агроправила старые.—Логинов машет рукой, со злобой глядя на Варвару.— Засуху я знаю... И она меня знает... Осенью район нашим же хлебом на заготовках затыкать дырки будет.

— Вы самонадеянный человек, Тихон Иваныч,—тоже зло говорит Варвара.— Этим вопросом ученые занимались, академики... Хуже вас они знают?

— Самонадеянный?—горько спрашивает Логинов.—На мне выговоров больше, чем на царском городовом медалей... Ученые больше меня знают, но эту землю... эту землю я знаю лучше всех. И то, что она дать может, я лучше всех знаю.

Смолокурова внимательно смотрит на него. И потом тихо говорит:

— Тихон Иваныч, я Лютикову жаловалась на вас. Вы не думайте, что я за глаза.

— А мне думать об этом некогда. Я к трактористам бегу.—И он, круто повернувшись к ней спиной, быстро, не оглядываясь, уходит. Не по дороге, а полем.

Варвара тихо говорит ему вслед:

— Тихон Иваныч...

Но Логинов не оборачивается.

Доярки издали следят за этой сценой, тихо переговариваясь. Дуська что-то жарко шепчет своей подружке, маленькой, толстенькой, смешливой девушке. Старуха доярка смотрит на них неодобрительно.

— Чего зубы скалишь?—спрашивает она.—Вишь, как разбежались они все. Опять с отцом твоим поругались...

— Варвара Ильинишна свое докажет,—хохочет Дуська,—вот увидите, одолеет она батю...

— Ой, не одолеет!..

Три трактора стоят у края полей. Поля тянутся до горизонта, разорванного зубчатыми вершинами колков.

Три тракториста у своих машин. Бригадир Петр Тоболяков, Савва Березов и Алеша Щегловатых. Стоят они картинно, как богатыри Васнецова. Тоболяков в центре—Муромец. Шириной плеч, густыми черными бровями, широким красивым лицом он и впрямь напоминает богатыря. Савва Березов тонок, как шило вертляв. Алешу Щегловатых мы уже знаем. Он стоит, угрюмо поглядывая на Василия Михайловича Толкачева, бригадира полеводческой бригады, человека лет пятидесяти, низенького, хрипатого, в маленькой кепчонке, низко надвинутой на подозрительно бугристый нос, под которым прыгают реденькие казацкие усы.

— Мое дело сторона,—говорит он,—я вам передал распоряжение Тихон Иваныча: не пахать!

— Что ж вы, Василий Михайлович, все на председателя спихиваете?—сердито спрашивает Щегловатых.—А ваше мнение какое?

— А зачем тебе мое мнение? Оно ж мое... что ты его себе взять хочешь? Вот идет председатель, ему и заявляйте протест!

К ним, широко шагая, подходит Логинов.

— Еще работать не начали, а уже шумим, друзья?

Он вопросительно смотрит на Толкачева. Тот пожимает плечами.

— Не хотят подчиняться приказу, Тихон Иваныч! Не хотят дисковать, пахать хотят...—Он тонко усмехается.—Они потяжелее работу ищут.

— Как это—приказу не хотим подчиняться?—подскакивает на месте Березов.— Голословно. Нам в МТС приказано пахать... Солдатами были, дисциплину понимаем. Одни приказывают пахать, другие приказывают дисковать! Это что ж получается? Это кордебалет, извиняюсь за выражение, получается!

Густой бас бригадира Тоболякова останавливает его:

— Н-но, Савка!.. Не в чайной сидишь!

Березов отступает.

— С другой стороны,—осторожно говорит бригадир полеводов Толкачев,— я интерес ребят тоже понимаю...

— Шкурный у них интерес,—сердито вставляет Щегловатых.

— У кого «у них»?—сурово спрашивает Тоболяков.

— У нас!—Леша не сдается.—Я себя из бригады не выделяю... Только Тихон Иваныч дело затеял, а мы ему подпорки выбиваем. Это я объективно вижу. А-а-а... Сто раз говорено, переговорено...

Он машет рукой и отходит. Тоболяков провожает его хмурым взглядом. Переводит глаза на Логинова и твердо выдерживает его взгляд.

— Придет время, Петя,—тихо говорит Логинов,—и стыдно тебе будет...

— Ты меня стыдом не донимай, Тихон Иваныч. Мне и сейчас он знаком. А только жена у меня на сносях, и я ее на четыре месяца без зарплаты не оставлю. И у каждого так... Разве вот у Лешки никого, он храбр...

— Заплатят же!—говорит Логинов, но в голосе его нет уверенности.

— Нет дискования в плане, Тихон Иваныч. Если заплатят против пахоты дай бог процентов двадцать, как жить?

Логинов крепко, обеими руками трет щеки, опускает руки, сжимает их в кулаки. Хочется сказать крепкое слово, но ведь словом такого не проймешь.

— Одно я не возьму в толк,—говорит он тихо,—не ты ли, Петр Тоболяков, удивлялся в прошлом году, когда я у Авраамиева камня с четырех гектаров по тридцать центнеров взял, а кругом все от засухи пожухло?..

— Я!..

— Так ответь мне: как понять тебя?

— Это стыд мой и есть, Тихон Иваныч. И не только мой!—Тоболяков кивает на Березова.—Только пусть стыд этот примут и те, кто загнал нас в эту бумажную клетку. Теперь ты мне ответь.

— Спрашивай.

— Провели вы о прошлый год сев нового сорта на семь дней позже. Что получили за это по партийной линии?

— Выговор.

— Убрали вы осенью большой урожай, в героях ходили, сняли с вас выговор?

— Нет.

— Хорошо вам было?

— Плохо... Но хлеб-то народ получил...

— О хлебе речь позже... Говорят, Тихон Иваныч, прадеды наши за веру на кострах жглись. Видать, и ты той породы. А я послабее. С фашистом, если надо драться, мы на смерть пойдем, а со своими—уволь...

Толкачев вступает в разговор, свертывая толстую козью ножку и неторопливо прикуривая.

— А разве вас оставит колхоз так... если поможете,—он хитро прищуривается,—не вознаградим мы вас?

— Правильно,—радуется Логинов и благодарно взглядывает на Толкачева.— Если за этим дело, друзья,—что вы от МТС недополучите, колхоз из своих средств вам заплатит, покроет....

— О!—говорит наконец молчавший до сих пор Березов.

— Если, конечно,—осторожно добавляет Толкачев,—общее собрание подтвердит...

— А-а-а...—Березов усмехается.

Тоболяков угрюмо слушает. Но Логинов по-детски радуется найденному выходу.

— А если не подтвердит общее собрание, я сам покрою! Все свои трудодни отдам, последнюю картофелину с огорода продам. Мое слово крепко, вы знаете!

— Серьезный разговор!—одобрительно говорит Березов.

— Позор!—выкрикивает Алеша Щегловатых. Он все время держался поблизости, но подходить не хотел. А тут не вытерпел.

Тоболяков словно не замечает волнения бригады. Покачивает головой.

— Нет, Тихон Иваныч! Нельзя так. И не такие мы шкуры, как молокососы думают, и не в одних нас дело... Не выпашем мы—и сползет вниз план всей МТС и по всем бригадам ребята лишатся премий. Не можем!..

— И говорить не о чем...—Березов машет рукой.—Айдате пахать!..

— Стой!—Логинов стоит, как бык, низко опустив голову.—Пахать не дам... И вас обидеть не хочу! Как же, а?..

Он смотрит на Толкачева, не найдется ли в хитроумной голове того еще один выход. Толкачев поднимает глаза к небу, свертывает набок бугристый нос.

— По закону идтить и кур не водить,—говорит он, словно бы ни к кому не обращаясь.—Можно и так сделать: бригада дискует, а мы наряд подписываем, что... пахали.

Сначала все несколько ошарашенно смотрят на хитреца, но потом соображают, что это хоть плохой, но выход. Лицо Логинова светлеет.

— Кто на этом страдает?—продолжает рассуждать Толкачев.—Советская власть? Нет! Колхозное крестьянство? Нет! Рабочий класс и администрация? Нет! План по всем графикам «на отлично».

— Некрасиво,—говорит Щегловатых.—Обман.

— Давай!—решительно говорит Логинов.—Начинай, ребята. Согласен, бригадир?

Тоболяков молчит, и некоторое время все с тревогой ожидают, что скажет этот человек. Тоболяков думает с таким напряжением, что даже пот выступает на его лбу. Наконец он неторопливо снимает кепку, отирает пот и говорит:

— Дисковать будем!..

И все шумно вздыхают. Облегчение. Березов радостно хлопает Толкачева по плечу.

— Ай, голова, Василий Михалыч!.. Вот подпишешь ты нам...

Толкачев отстраняется.

— А я подписывать, милый друг, ничего не буду...

Алеша Щегловатых смотрит на него во все глаза, смотрят и трактористы. Только Логинов один понимает и усмехается.

— Вы ж сами сказали, Василий Михалыч?..—говорит Леша.

— Сказать сказал... сказ—не подпись! Я—ворона пуганая! Меня за обман государства с председателей погнали... Теперь с бригадиров погонят? Шалишь! Я липу не подпишу...

— Ладно!—Логинов смотрит на трактористов.—Я подпишу. Сам.

— Здесь подпись бригадира требуется!—мрачно говорит Тоболяков.

— Подпись председателя крепче!—усмехается Логинов.—А бригадир болен был... в этот день!

— Болеть я согласен!—говорит Толкачев.

Тоболяков смотрит на него с презрением. Толкачев усмехается.

— Не топорщись, парень. Ты меня не лучше...

Тоболяков отворачивается и командует:

— Перепрягай!..

Присаживаясь на корточки, Логинов смотрит, как трактористы отцепляют плуги и вместо них прицепляют дисковые лущильники.

Березов подмигивает издали.

— Нам што пахать, што дисковать—все едино. Дисковать даже легче.

Толкачев присаживается рядом с Логиновым. Тракторы начинают урчать, потом разражаются оглушительным ревом.

— Смелый ты человек, Тихон.—Толкачев перекрикивает шум.—Должность свою ни во что ставишь...

Трактора уходят.

— Что стоит наша должность без урожая, Вася? И потом какая у меня должность? Колхозник. Куда меня из этой должности понизишь? И куда меня из этой должности возвысишь? Выше нет.

— Скажешь.

— Эх, Вася... Неужто не помнишь? Тимирязева я тебе читал... Без хлеба нет ни дела, ни мысли человеческой.

— Тимирязев книги писал...—угрюмо говорит Толкачев.—А мне что делать?.. С тобой за компанию отвечать? Боюсь, Тихон Иваныч! А ведь я обо всем этом... Об липе вот этой на тебя донос напишу...

Логинов словно и не слышит. Смотрит в степь на далеко ушедшие, работающие трактора. И говорит задумчиво:

— Что ж, пиши, Вася...—Он улыбается также задумчиво.—Помнишь, Вася, ты у меня первенца крестил? Не так давно это было, а годы прошли... И Тимофея на свете нет...

— И Мишки моего нет...—тихо подхватывает Толкачев и пригорюнивается.

— Смертью храбрых...—еще тише говорит Логинов.

— Под Варшавой... Хороший был парень у тебя!

— И у тебя... Помнишь, Вася, день, когда мы межи всем колхозом рушили?.. Первую весну? Сабаны наши рядом шли...

— А Миша и Тимоша тут же семенили... Помню. Как это забыть?..—Кричит.— Что ты душу мне топчешь?!

Но Логинов не слышит его.

— А помнишь, Вася, как нас с тобой в партию принимали? В один день! Мы в Неопалимово пешком шли... Пыль, оба босые, а душа поет...

Толкачев качает головой, улыбается против воли, с натугой:

— Сапоги за два квартала от района натянули. Молодые... эх!

— А когда снимали тебя... только трое за тебя руки тянули!

— Конюх Ельцов, тетя Маша да ты, Тихон Иваныч... Помню, не забыл!..

— Тридцать лет друг за дружкой ходили, новому завету вместе нас учили в церковно-приходском... Помнишь... трижды не пропоет петух, как ты предашь меня...

— Ой, ой, ой...—томится Толкачев.

— Об одном прошу тебя! Выполнишь?..

— Говори... ох...

— Знаю, что напишешь ты заявление, не можешь не написать, но подай ты его ради прожитого нами через десять дней!.. Тогда уже поздно будет запахать и посеять не по-нашему...—Толкачев кряхтит.—Не я прошу, земля просит! Засуха грозит...

— Ладно!—чуть слышно скрипит Толкачев.—Донял ты меня. Погожу...

Они еще посидели немножко, потом Логинов встал и пошел по дороге обратно в Двоеданово.

Весной нескоро набегает ночь. Но вот уже только край неба светлеет и из-за облака вылезает луна. Логинов шагает по дороге, опустив голову, время от времени нагибаясь, щупает землю, словно проверяет, какая температура, не лихорадит ли. Тихий окрик останавливает его:

— Тихон Иваныч!

В стороне от дороги, поджав колени, сидит Варвара Ильинишна Смолокурова и смотрит на него. Глаза в свете луны кажутся огромными. Но во взгляде Логинова отражается только недоумение. Варвара встает, отряхивает платье и подходит к нему.

— Что это вы тут делаете, Варвара Ильинишна?

— Ждала вас.

— Что ж вы не послали за мной?..

— Меня? . Срочное что-нибудь?—В голосе Логинова тревога.

— Хорошая новость! Теленочек появился от Послушницы!.. Чудо что за малыш... Вот и положено начало новому колхозному стаду. Рада я, не сказать как!

— Вот и ладно.

— А вы разве не рады? Вам все равно?.. Ну как можно, Тихон Иваныч?!

— Рад, конечно.—Просительно.—Вы не ругайтесь со мной сегодня, Варвара Ильинишна, устал я...

— Не буду. Да я и не собиралась...

Он удивился необыкновенно мягкому ее голосу, но ничего не сказал, только кивнул благодарно.

— Тихон Иваныч!..

— Что?

— О чем вы думаете? Вот сейчас, в эту минуту.

— О душе человеческой.—Он задумчиво посмотрел на стоящую перед ним женщину.—Напутано в ней много, и сорняком она поросла, но есть же в ней плодородная сила...

— Тихон Иваныч, вам, наверно, кажется, что я некрасиво поступила?

— Когда это?

— Когда Лютикову нажаловалась на вас! Но я не жаловалась. Он сам спросил...

— Да что вы? Я и думать про то забыл. Вы свое дело делали...—Она присмотрелась в темноте к его лицу: серьезен.—Вам говорили, наверно: трудный человек Логинов...

— Говорили! Это неправда?

— Раз люди говорят—значит, правда... А площадь я вам под люцерну выделю. Тут вы правы...

Он медленно двинулся вперед по дороге, и она пошла рядом с ним.

— Чего вы хотите, Тихон Иваныч? Чего хотите больше всего на свете?

Он даже остановился от удивления, потом пошел вперед. Сказал неохотно:

— Чего хочу! Того же, что и все.

— Это общие слова,—сказала Варвара печально,—а я думала, вы мне скажете...

Он останавливается и сурово смотрит на нее. Она стоит перед ним, сжав руки от волнения. Лицо Логинова темнеет.

— Чего хочу?—Он отводит глаза от ее лица, и взгляд его меркнет, словно он заглядывает в себя самого, в самую глубину.—Хочу, чтобы хлеб для каждого человека, для всех людей был как вода, как воздух... Всем. Всегда. Бесплатно. Без просьбы. Без унижения. И мы можем это сделать. Всю землю затопить хлебом. Земля даст его нам. Даст и останется плодородной. И, чем больше будет давать, тем плодороднее станет. Наступит такой день!

Он тяжело передохнул, словно проснулся. И огляделся с изумлением. Вокруг была ночь. Глаза женщины были рядом. Он застенчиво усмехнулся.

— Разговорился! Чего это я?! Смешно вам?

— Кажется, я поняла...—шепнула Варвара.

Логинов странно взглянул на нее.

— А я никому об этом не говорил... никогда!

— Неужели не было у вас потребности поделиться? Рассказать? Помечтать вместе со своей... ну... семьей...

— Семья?—И снова Варвара ловит на себе странный, замкнутый взгляд.—Я дома редко бываю. Да вы, наверно, слыхали об этом, на селе не утаишь...

Некоторое время они идут молча.

— Давайте сядем!—неожиданно говорит Варвара.—Я устала.

— Сыровато еще.

Логинов снимает пиджак и расстилает на земле. Варвара, поколебавшись, садится. Он присаживается на корточки, поглаживает рукой землю.

— Стерня, колко...

И снова молчание. Логинов вырывает стебелек, пробившийся сквозь стерню, и покусывает. И вдруг начинает говорить, не сдержав давно накипевшего, глухо, с болью:

— Семья моя... Дети выросли врагами. И жена враг мне. И дом мой—тюрьма моя! Кому расскажешь?!

Варвара смотрит на него со страхом и жалостью.

— Это не может быть так... Тихон Иваныч...

Он смотрит на нее и сразу отводит глаза.

— А вам это и не понять. Вы молодая...—Он присматривается к ней, словно увидел в первый раз.—Красивая вы. Вам не придется узнать... Время другое.

— А Дуся?.. Дочь ваша? Она ведь хорошая...

— Могла бы быть...—Ему тяжел и труден этот разговор, и нет сил прервать.—Она неплохой была бы. Но гнут ее, гнут. Я вижу и не знаю, чем помочь... Какие слова сказать! Не умею. А разве я не человек? Плоть свою, кровь свою не люблю? Не хочу

помощников иметь? Тимошу вот убили немцы!.. А теперь чужие ближе детей. Алеша Щегловатых, на него надеюсь! Не больно мне это?!..

Он сидит, сжавшись в комок. Колени подтянул к подбородку, обнял их руками. Варвара потянулась к нему и погладила по голове. И сразу отдернула руку, притихла. Логинов вздрогнул, но не повернул головы. Посидел еще немного, вскочил так стремительно, что Варвара вздрогнула, и пошел, не разбирая дороги, в поле.

— Тихон Иваныч!—окликнула она тихо и протяжно.—Пиджак забыли...

Но он не оглянулся и скоро потерялся в неверном свете луны.

Варвара встала, подняла пиджак и пошла напрямик. В поле все дороги одинаковы. Она шла на огоньки Двоеданова.

Возьми она тремя шагами правее, наткнулась бы на Логинова, который лежал на земле навзничь, раскинув руки крестом.

Он слышал, как прошла Варвара, и не пошевелился. Смотрел в небо, слушал. Гуси тянулись весной на север. В который раз. Крики их ночью особо протяжны.

Неопалимово — обычный районный городок с двух- и трехэтажными домами; первый этаж, как правило, кирпичный. Главная площадь слишком велика для маленьких домов, окружающих ее. Райком и райисполком помещаются в одном доме.

По площади лихо проносится «ГАЗ-69», останавливается, и из него проворно выпрыгивает толстенький человек в роговых очках и шляпе с загнутыми полями.

В приемную секретаря райкома он влетает этаким бодрячком и подкатывается к столу секретарши.

— Здравствуй, Олечка! Зачем вызвали? Опять заседания, совещания и обязательно директор МТС, а? У меня вот дел горячка...—Он проводит пухлой ладонью по горлу.— Это что там?

Из кабинета Лютикова доносится крик. Директор прислушивается, подняв бровь.

— Это кого он пушит, а?

— Вас ждет!—сухо отвечает секретарша, и от этой сухости директор начинает ежиться.

— Лютует Лютиков, а?—Шутка не получается.—По старому знакомству, Олечка... Что приключилось?

— Идите, идите! Сказано: как только приедет...

— У меня вроде все в ажуре...—бормочет директор и открывает дверь кабинета.

— Прибыл, шляпа?—встречает его Лютиков, и директор торопливо прикрывает дверь, чтобы в приемной не было слышно.—Ты что же, шутки со мной собрался шутить?

Лютиков то вскакивает, то садится.

Директор МТС пытается приосаниться.

— В чем дело, Николай Иваныч? Я не привык...

— Не привык? А партию обманывать привык?

— Я?!

— Деликатный?! А липовые сводки представлять не деликатный?!

— Я?.. Сводки?

Директор МТС беспомощно оглядывается и только сейчас замечает, что в углу скромно сидит инструктор райкома, худой белобрысый человек неопределенного возраста в высоких сапогах.

— Вот,—говорит инструктор грустно, —представили мы в область сводку на основании вашего сообщения, товарищ Стрешнев, об окончании пахоты и сева по всему району, в том числе и колхоза «Искра», за подписью товарища Лютикова...

— За моей подписью, ясно?!— Лютиков перегибается через стол.

— А оказалось, что «Искра» не сеяла... даже не пахала. Только сегодня, на десятый день, начала... Вот сообщение с места...

Директор МТС от волнения начинает заикаться.

— У меня... Мне на основании рапортов...

— «На основании»!—передразнивает Лютиков.—«У меня»! Что—у тебя? Кабак у тебя! Председатель колхоза тебя за нос водит, вот что у тебя! Вместе с собственными твоими трактористами...

Директор внезапно свирепеет.

— Это я так не оставлю! Тракторы сегодня же отзываю из «Искры»! На коровах пусть пашут!

— Ну, это ты думать забудь.—Лютиков машет рукой.—Отсеяться они должны... нам же хуже будет! А трактористов рублем ударь! Распустил!..

— Как по маслу все шло!—растерянно говорит директор.—По ремонту, по готовности первые в области—и на тебе...

— Эх, Стрешнев.—Лютиков смотрит на директора с отвращением.—Надеялся я на тебя! Думал, инженер, помощь мне будет!.. А я-то, я хорош! Уж, кажется, знаю Логинова, ох...—Он спохватывается, замечает, что инструктор все еще здесь.—Ты иди, Лыткин. Материалы держи наготове. Я тут обмозгую...—Ждет, пока инструктор выходит, и снова наклоняется к директору.—Ты понимаешь, в какое положение меня поставил? Я телеграмму от обкома получил. От Селихова самого. Благодарность. За сев.—Хватается за голову.—Что я теперь скажу? Как объясню? Какую мне кличку прилепят? Знаешь?!..—Кричит.—Не знаешь?!..

Директор смотрит на него с робостью. Даже с сочувствием.

— Кто мог подумать?.. А?.. Николай Иваныч... а зачем шум? Может, не нужно шума?.. Отсеемся, бог даст, пронесет...

— «Пронесет»? А если капнут? Тот же Лыткин!—Лютиков показывает на стул, на котором только что сидел инструктор.—Тогда Лютиков кто? Очковтиратель?!..—Кричит.—Очковтиратель!.. Нет, голубчик, мы с тобой что положено, то и получим!.. Но Логинов... Логинов!.. Все! Кончено с Логиновым! Был председатель колхоза Логинов, нет председателя колхоза Логинова! Точка!..

В клубе колхоза «Искра» народ набился тесно, не продохнуть. Подростки висят в окнах, толпятся в дверях, обижаются, что их не пускают.

Те, что постарше, сидят тесно, тихо, с неподвижными лицами, почти у всех светлые глаза. За столом президиума—Логинов, Толкачев, Щегловатых, Смолокурова и новый человек, Новожилов, председатель неопалимовского райпотребсоюза, аккуратный мужчина, стриженный ежиком, с крепким, воловьим затылком и жесткими маленькими усиками.

В переднем ряду, скрестив руки под грудью, сидит Васса Филипповна Логинова. Рядом с ней дочери—Аграфена и Дуська. Аграфена щурится, кривит тонкие губы. Дуська нервно ерзает.

Выступает Лютиков. Вернее, заканчивает свое выступление. Говорить он привык и любит.

— ...Вот оно, товарищи, как получается у нас с вами и председателем нашим, товарищем Логиновым. С одной стороны посмотришь: лучше и не надо! Не пьет, сил не жалеет, селекционер прекрасный! Все так! Но с другой стороны...—Здесь Лютиков стал загибать пальцы, отсчитывая.—Создал ли он в колхозе то благополучие, которое должен был создать? Нет! Хлеба на трудодень достаточно, а деньгами—полтинник! Два!..

Густой голос с места:

— Это верно. У соседей по семь гривен день. Это Тихон не того...

— Знаю, что верно,—кивает головой Лютиков.—А животноводство? Вот зоотехник сидит, не даст соврать, мало крови потратила? А?..

Он поворачивается к Смолокуровой, требовательно смотрит на нее. Смолокурова неохотно кивает.

Дуська смотрит на Смолокурову, приоткрыв рот, приподымаясь. Мать дергает ее.

— Сиди!

— А почему это? Отвечу!—продолжает Лютиков.—Узость взглядов на развитие нашего хозяйства и... самодурство. Да, товарищи. Будем прямо говорить: чего хочет моя левая нога. Авторитетов нет для Тихона Логинова. Ученые говорят одно, он—другое. Министерство—одно, он—другое! Районные организации, сельхозотдел, МТС—все по разным вопросам не сходятся с товарищем Логиновым...

Логинов поднимает голову.

— То-то и горе, что не по разным...

— И сейчас, как видите, не признает!—кивает Лютиков.—А по такому принципу, дорогой товарищ Логинов Тихон Иваныч, мы хозяйствовать не можем... По принципу—у каждого Филатки свои ухватки, у каждой Машки свои замашки! Понял?

— Не понял!—тихо говорит Логинов.—Почему плохо, если у Филатки свои ухватки? Я другое понял: не гожусь я для этого места. Слаб. Это верно! Много промахов! И это верно!.

— Вот тут я с тобой согласен, товарищ Логинов,—жестко говорит Лютиков.—Не оправдал ты высокое доверие! Обманул партию и правительство! Не можешь быть председателем колхоза. Два выговора имел. Вчера получил третий... Не идет с тобой народ. Верно я говорю, товарищи?:.

Молчание отвечает ему. И наконец чей-то глухой голос сзади:

— Голосовать надо...

Глаза Лютикова обежали тесные ряды людей. Хмурые лица, сжатые губы, непроницаемые светлые глаза. Лютиков снова собрался, подавил минутную растерянность.

—Как же может Логинов вести за собой народ,—спрашивает он,—удержать народ в колхозе, если собственный сын ушел! Вон буфетчиком на станции работает... Но это так, к слову. Нам с вами о будущем надо думать! О борьбе за большой урожай. О крутом подъеме!..

Лютиков сел, отер лоб платком. Наклонился, шепнул что-то Логинову. Тот кивнул, скупо улыбнулся. Из зала за ними следили десятки глаз. Толкачев поднялся, постучал карандашом о графин.

— Еще кто просит слова?—скучно спросил он.—Желающих нет?.. Тогда так, товарищи... положение такое: мы, члены партии, посоветовались и решили снять из

председателей товарища Логинова, как неоправдавшего, на его место выбрать товарища Новожилова! Из райцентра товарищ, боевой, райком его рекомендует...

По залу проходит легкий гул. Названная фамилия выползает из дверей, ее повторяет группа подростков на улице. К этой группе подбегает в туфлях на высоких каблуках девчушка с косичками.

— Кончили, нет? Танцы будут?..

К ней поворачиваются лица доярок, стоящих у самых дверей.

— Танцы ей, телке...

Толкачев смотрит в зал.

— Значит, не будет предложений? Тогда голосуем! Кто за наше предложение, прошу поднять руку!

Логинов поднимает руку первый. За ним Толкачев, женщина-счетовод, кладовщик.

— Кто против?

Люди сидят неподвижно. Толкачев теряется.

— Кто против?

Молчание.

— Кто воздержался?

Руки поднимаются медленно, но поднимаются все.

Лютиков откашливается. Толкачев обращается к залу и просит, почти жалобно.

— Вы хоть выскажитесь, идолы!

Тот же густой голос:

— А чего высказываться?!

В средних рядах вдруг встает невысокий, толстый старик с прокуренной бородой.

— Ну-ка, мне дай сказать!

Толкачев встревоженно смотрит.

— А чего вам говорить, папаша?—спрашивает он недовольно.

— А тебе какое дело? Я против хочу сказать! Против Логинова.

Лютиков оживленно поднимает голову.

— Почему мешаешь? Давай сюда...

Старик с трудом взбирается на сцену. Подняться ему помогает Смолокурова. Снизу его подпихивает Алеша Шегловатых.

— Давай, дед!—сказал тот же густой голос из зала.

Толкачев вытянул шею, стараясь разобрать, кто этот обладатель баса.

— А-а-а! Гости из МТС тут...

Это сидят в ряд трактористы. Басом говорил Тоболяков. Рядом с ним жена, красивая, румяная, с огромным выпирающим животом.

— А как же?—весело крикнул Березов.—И мы тут! Как пострадавшие...

— Ты пострадаешь...—крикнула какая-то доярка. Подружки захохотали.

— Будет хиханьки разводить!—сказал дед, приосаниваясь.—Сижу я здесь, слушаю и дивлюсь. Ты, Тихон, как был смолоду с придурью, так и остался. Даром, что седеть стал! Хотя, сказать так, козел тоже седеет...

— Давай, дед, критикуй!—крикнули из задних рядов.

— Я не критикую,—сердито сказал дед,—я правду говорю.—Логинову.—Ты не злись, не злись, дураков учить нужно. Ты зачем руку тянул? Чтоб снимали тебя? За что?! За обман?—Дед повернулся к Лютикову.—Это кого он обманул. Нас? Нет,

нас не обманешь. Я вот по полям прошел—чисто у нас! Всходы ровные, густые, моей бороды гуще! Мышь не пролезет. А у соседей? Не разберешь, чего больше—пшеницы иль овсюга! У них, говоришь, обмана нет! По семь гривен на трудодень у них. Да зато хлеба по фунту. А у нас полпуда на трудодень вышло. Какой же это обман? Это человека обмануть можно! На бумажке обман накорябаешь! Бога навозом обманешь. Он сотворил землю неродимую, а она через навоз родить стала. Выходит, и бога обмануть можно. А землю не обманешь, шалишь. Она свое дело знает. А Тихон ее знает! Как же это так получилось, объясни ты нам, милый человек, что Тихон землю не обманул, народ не обманул, а начальство обманул. Ты вперед объясни это, а потом вези своего Новожилова...

— Хватит, дед!—тихо сказал Логинов и покосился на Лютикова. Тот старательно рисовал что-то на четвертушке бумаги.

— Регламент давай, отец!—встревоженно добавил Толкачев.

— Регламент?—спокойно сказал старик.—Сейчас я тебе дам «регламент». Вот он, Васька, сынок мой, предлагал вам другого председателя. Вожжой я его погладить не могу, стар стал, так я его словом прибалую. Забыл, что сам на этом месте делал? Важный был, водочку пил? А нынче бросил водку, взялся за сводку? Ох, Васька...—Лютикову.—Ты Тихона сыном не кори! Гляди, у меня какой произрос! Так ведь он и тебе не нравится небось, сам снимал?—Дед подождал, пока зал отгрохотал.—А тебе, Тихон, скажу: в кусты не гляди. Не пустим...

И дед спустился со сцены. Голоса:

— Верно говорит...

— Правильно...

— Голосуй...

— Проголосовали, хватит...

Дед снизу тычет пальцем в Смолокурову.

— Пиши: воздержались!..

Выходили из клуба шумно. Васса Филипповна шла, поджав губы, не глядя по сторонам. Только прошла несколько шагов, глядь—Дуси нет.

— Где Дуська?

Аграфена хмыкнула.

— Не видели, мама? Этот... отцов прихвостень... за руку ее схватил... Идемте, мама, глядят на нас...

Лютиков стоит у дверцы машины.

Новожилов подходит к Лютикову, крутя головой, широко улыбаясь.

— Ну и тип этот Логинов! Ты пойди послушай, товарищ Лютиков, что он говорит...

— Ты-то чего сияешь?—спрашивает Лютиков.—Рад, что провалили тебя?

Улыбка Новожилова расплывается еще шире.

— Не буду обманывать партийное руководство—что-то мне сюда не захотелось! Эти двоеданы немаканые сжуют, и костей не соберешь...

Лютиков смотрит на него уничтожающе.

— В райпотребе спокойнее? У-у-у! Садись!..

Машина трогается. Смолокурова глядит вслед уходящей машине и слышит голос Логинова, в котором звучит сдержанная страстность.

— ...Засуху мало одолеть! Засуху надо заставить на нас работать. Вот тогда она хвост подожмет! И наступит день—мы сделаем это!..

Варвара слушает.

Опытные делянки тянутся вдоль дороги попарно. Если смотреть вдаль, то убегающая от дороги пшеница кажется неровной щеткой. Ветер пробегает по ней, пшеница клонится волнами. Облака бегут по небу, луна ныряет в них, дорога, вьющаяся между хлебов, течет извилистой рекой.

Варвара идет по дороге, глубоко задумавшись. Она то хмурится, то улыбается, то утирает нечаянно набежавшую слезу.

Внезапно она спотыкается, глядит вниз и вскрикивает в ужасе.

Из пшеницы на дорогу высовываются чьи-то неподвижные ноги. И голос, идущий словно из-под земли, спрашивает:

— Это кто? Вы, Варвара Ильинишна?

— Тихон Иваныч!—Варвара улыбается через силу.—Ох, как вы испугали меня!

Вместо ответа ноги подвигаются в сторону, и Логинов говорит:

— Идите сюда... Поразительно интересная вещь подтвердилась, ложитесь рядом.

— Что? Что?

— Скорее же,—нетерпеливо приглашает голос.—Скорее же...

Смолокурова опускается рядом с ним на колени. Логинов лежит ничком, в позе охотника, и выглядывает, как из засады.

— Так не увидите! Ложитесь, как я...

Смолокурова ложится. В голосе Логинова столько радостного возбуждения, что не послушаться его невозможно.

— Видите? — спрашивает он.—Видите? Посмотрите пшеницу на этой делянке... Теперь на этой.—От нетерпения он сам поворачивает ее голову.—Видите?!..

На фоне неба вырисовываются силуэтами колосья. И разница между делянками хорошо видна.

— Вижу!—с недоумением говорит Смолокурова.—Эта пшеница выше...

— Ага!—Логинов радуется, как ребенок.—А ведь это один сорт! Взят из одних колосьев! Посеян в один день, в один час!..

Логинов вдруг повернулся на бок и внимательно поглядел в глаза Смолокуровой. Увидел, что она действительно заинтересована. И удивился, что Смолокурова отвела взгляд и торопливо спросила:

— Это открытие?

— Ну, не знаю...—сказал Логинов.—Но одно могу сказать твердо: колос наливать будет на две недели раньше, не в самую засушливую пору. Уйдет пшеничка из-под солнечного удара...

Он приподнялся на локте и с торжеством посмотрел на делянку. Пшеница стояла выше соседней, четко вырисовываясь на фоне неба.

— Я так рада!..—услышал он голос Смолокуровой.—Спасибо, что показали мне это.

— Только вы и видели, Варвара... Ильинишна...—Он улыбнулся неожиданно доброй улыбкой.—Хотя показать следовало бы Дуське... Она у меня крепко пострадала за этот опыт...

— Почему?

— Набезобразничала! Наказал я ей в прошлом году опытные метровки засеять, а она на свиданье, наверное, торопилась... Я ей глубину посева задал нормальную, восемь сантиметров, а она последнюю метровку уполовинила... На четыре посадила... Чуть за косы девчонку не оттаскал! Весь опыт могла погубить... А потом начал я присматриваться, начал... и вот... Это будет моя добавка к методу Мальцева... Случай!

— Это не в первый раз в науке...—задумчиво сказала Смолокурова.—Случайность!

— Бывало,—кивнул Логинов.—Но у меня не то... Мало я знаю. С детства человек должен узнавать первичные истины... а у меня в детстве четьи-минеи... Мне теперь нужна биохимия, формулы... латынь... все в разных местах, все не связано... мне связь нужна... Я ребятишкам завидую, которые в школе учатся. Как верну время, что прошло?

— Неужели вы не понимаете?—Варвара садится, страстным движением прижимает руки к груди.—Никто так, как вы, не умеет расспросить растение, выслушать его ответ, понять, что ему нужно!

Логинов пристально смотрит на нее, глаза его расширяются.

— Вы верите в это, Варвара...Ильинишна...

— Верю!—Она отворачивается.—Что вы так смотрите на меня?..

Логинов говорит изменившимся голосом:

— Погодите, не отворачивайтесь...—Повелительно.—Поверните голову...

Варвара поворачивается к нему. Он говорит с бесконечным удивлением:

— У вас в глазах две луны! Две маленькие луны!

Варвара старается быть спокойной, уравновешенной.

— Отражение? Что в этом особенного?

— Маленькие луны... в глазах.—Логинов смотрит на нее с жадным любопытством, словно видит в первый раз.—Я никогда не видел такого...

— Тихон Иваныч,—она шепчет почти в отчаянии,—я ведь вас искала, чтобы по делу поговорить...

— По делу...—повторяет он машинально,—какому делу...

— По моему... по делу фермы.—Варвара говорит лихорадочно быстро.—Мы с вами ведь договорились, Тихон Иваныч, и после собрания решили не трогать кормовых площадей, а теперь вижу, двадцать гектар люцерны перепахали. Чем же будем кормить стадо, Тихон Иваныч?

Логинов смотрит на нее.

— Да-да-да...

— Нам надо увеличивать надой! И мы можем это сделать... Тихон Иваныч,—жалобно говорит она,—вы меня не слушаете?..

Он встряхивается, как человек, который проснулся, крепко трет ладонями лицо и вдруг протягивает к ней руки. Она отшатывается, испуганно смотрит на него.

— Извините,—бормочет он,—я испугал вас... Вы уходите, Варвара Ильинишна!.. Завтра я зайду к вам на ферму, поговорим...

Она встает, смотрит на его склоненную голову, пятится, поворачивается и быстро уходит. Он приподымается и смотрит ей вслед. Как легко она идет. Пшеница колеблется под ветром, прикрывает женщину по пояс, кажется, что она летит по волнам.

Логинов встает и медленно идет за ней. Так они и уходят. Она шагов на пятьдесят впереди и быстро, он, тяжело переставляя ноги, как безмерно усталый человек, позади.

Ночь. Спит Двоеданово. Темные избы. Сбрехнет со сна собака, и снова тишина. Только движок вздыхает отдаленно.

Одно окошко светится во всем селе—окно Тихона Логинова. Настольная лампа обернута газетным «фунтиком». Логинов сидит за некрашеным столом, сжимая голову руками, пытаясь вникнуть в строчки лежащей перед ним книги. Строчки плывут, за ними мерещится лицо, смутное, неясное, строгое.

Свет лампы вырывает из полумрака страницу книги, испещренную пометками, портрет Логинова, снявшегося рядом с Терентием Мальцевым, в рамочке.

Из-за полуоткрытой двери в соседнюю горницу доносится сонное дыхание. Там спит семья.

Ферма. Двухрядный коровник. Чистота и свет. Тихие голоса доярок, мирное и шумное дыхание жующих животных и острый звон бьющих в подойники струй.

Логинов идет по проходу, не глядя по сторонам, почти не замечая окружающее, машинально скользя взглядом по табличкам над стойлами: «Светлана», «Золотая», «Елочка», «Послушница».

Доярки так заняты своими делами, что не смотрят в его сторону. Даже Дуська, скользнув по нему взглядом, отворачивается.

В конце прохода крохотный закуток отделен дверью от коровника. Это кабинет зоотехника. Смолокурова находится здесь. Она стоит у стены, на которой висит таблица рационов, и делает пометки карандашом.

На скрип двери она оборачивается, в глубине рыжих глаз мелькает радость. Логинов прикрывает за собой дверь и смотрит на нее, не говоря ни слова. Глаза его воспалены.

— Тихон... Иваныч... Что такое с вами?..

— Больше не могу!—хрипло говорит Логинов.

Он делает шаг вперед. Варвара отступает. Каморка так мала, что она сразу упирается спиной в дощатую стену, старается вжаться в нее, инстинктивно вытягивая перед собой руку.

— Боитесь меня?—Логинов горько улыбается.—Я сам себя стал пугаться... Сам себе говорю: невозможно, Тихон, опомнись!.. И... не опоминаюсь!

— Нет-нет-нет...—шепчет Варвара.

— ...Вы говорите, а я слов не слышу! Только голос ваш слышу! Все время... днем и ночью!.. Уезжайте, Варвара Ильинишна. Беда будет. Днем и ночью глаза ваши стоят передо мной, и некуда мне уйти...— Он подымает сжатые кулаки со страстным отчаянием.—Не было этого со мной... Варя!!..

— Это невозможно,—шепчет она,—вы сами знаете... Нет, мы и говорить не можем... Уеду.

— Не смогу без вас!..

И она понимает, что Логинов ее не слышит. Он надвигается на нее, как слепой, протянув руки.

— Нет-нет-нет!..—Она делает огромное усилие, поднимает голову.—Вы не должны...—Зовет.—Дуся!..—И отчетливее.—Дуся, иди сюда...

Голос Дуськи, звонкий, веселый, отзывается издалека:

— Через минутку, Варвара Ильинишна, «Послушница» балует...

Логинов отступает и выходит.

Варвара опускает голову и плачет. Дуська вбегает и останавливается как вкопанная. Сердито выглядывает за дверь, но отца уже нет. Она видит слезы на щеках, на ресницах Смолокуровой.

— Вот человек! Правду мама говорит: от него все плачут...Не обращайте внимания, Варвара Ильинишна, миленькая...

— Иди, Дусенька... Все будет хорошо!.. Я сама дура...

Варвара улыбается через силу, вытирает глаза.

И снова ночь над селом Двоеданово.

Огонь в окне Варвары Смолокуровой. Она снимает горницу у старухи бобылки, тети Паши, одной из доярок. Старуха лежит за закрытой дверью на лежанке и громко храпит. Над ее головой лампадка.

Варвара сидит на краю кровати. Она, видимо, собралась ложиться, но позабыла об этом. Косы распущены, перекинуты на грудь. В бессильно повисшей руке гребенка. Варвара сидит, сникнув, без мысли, без движения, словно оцепенев.

Внезапно она вскидывает голову, прислушивается. Зрачки разливаются, становятся черными. Глаза устремлены в окно. За окном смутно белеет лицо.

Она птицей пролетает комнату, распахивает скрипящую раму. За окном стоит Логинов. Он молчит. Варвара, словно падая, приникает к нему, охватывает его шею руками и прижимается к его груди. Рассыпавшиеся волосы покрывают его лицо, поднятое вверх.

Логинов по-прежнему молчит. Она отклоняется, видит потрясенное лицо с плотно, как от боли, сжатыми веками. Варвара целует его губы, глаза, лоб. Он слышит лихорадочный шепот:

— Зачем я приехала сюда? Зачем, зачем?..

В соседней горнице испуганно приподнимается старуха, мелко крестит грудь, прислушивается.

Только сейчас Логинов начинает понимать, что произошло. Он обнимает Варвару.

— Варя моя, Варя... не знаешь ты... не могу сейчас говорить!

В глубине комнаты приоткрывается дверь, и за ней мелькает желтое лицо старухи. Она глядит с жадным любопытством и, незамеченная, скрывается.

Варвара судорожно прижимает к себе его голову и целует. Потом отталкивает.

— А теперь,—говорит она прерывающимся голосом,—прощай навсегда... больше никогда, никогда это не повторится!.. Мы забудем об этом!

— Нет!—говорит он с силой.

— Да!—В ее голосе не меньшая сила.—Так уж получилось! Мы с тобой в этом не виноваты...

— Нет!

— Прощай! Видишь, я плачу и не стыжусь этого!.. Иди! Ты сам знаешь, оставаться тебе невозможно... навсегда невозможно! Видишь, и ты плачешь, но это ничего. Иди, я посмотрю, как ты уйдешь. А потом закрою окно...

Он тянется к ней, но она отходит в глубину комнаты, покачивая головой.

Теперь он отступает от окна. Медленно пятится, не отрывая от нее глаз. Уходит все дальше и дальше. Она стоит, выпрямившись, слезы катятся по ее щекам.

Встреча двух обитательниц Двоеданова происходит, как обычно, у колодца. Две головы в низко повязанных платках сблизились.

— ...Сычиха своими глазами видела... божилась!..

— Ай-яй-яй...

— Вроде не водилось за ним раньше!..

— Ай-яй-яй...

— Кобель невязаный... бога забыли, треклятые...

— Ай-яй-яй...

А потом три старухи шепчутся у забора.

И несколько баб у околицы косятся на проходящую вдалеке Варвару.

И вот уже Толкачев, осаждаемый бабами, чешет в затылке.

Шепоток пополз по деревне и дополз до избы Логиновых.

Васса Филипповна яростно гремит ухватом, расшвыривая горшки в печи. Аграфена делает вид, что шьет. Губы ее поджаты, она-то все предвидела, говорит весь ее вид. Дуська не отходит от матери, старается заглянуть ей в лицо, погладить. Васса отшвыривает ее руку. Щеки Дуськи опухли от слез, она чувствует себя пристыженной, словно виновата в чем-то.

— Чего ж ты по пятам за мной ходишь,—яростно поворачивается к ней Васса,—чего под ногами путаешься?! Ступай к Варьке своей... Она ж и такая, и сякая, и распрекрасная! Иди, может, отца своего там найдешь...

— Мама... может, неправда это!

Аграфена язвительно смеется. Васса роняет горшок, черепки разлетаются по полу.

— Уйди... Все уходите... Отродье его! Не мои вы...

— Мама! Ссорились они, я сама видела... Плакала она от него...

Васса срывает платок с головы.

— А я мало наплакалась от него?!

Дуська застывает. В другом свете предстают перед ней слезы Варвары. Дуське становится страшно. Аграфена набожно говорит:

— Есть бог! И отец поплачет!..

Васса поворачивается к ней.

— А ты небось рада? Тебе бы только душу человечью язвить, монашка? Кого выродила, господи! Змея!..

Губы Аграфены кривятся.

— Все мы, Логиновы, змеи, мама...

— Кто заступится?—Васса ломает руки.—Один Сеня, сыночек, и тот далеко. Скажу ему—приедет! Он не смолчит...

Дуся следит за каждым движением матери со страхом и жалостью. Аграфена строго говорит:

— Не Сеню надо просить, мама! Бога надо просить! К наставнику надо идти, мама... он наставит, вымолит...

— Ой, мама, мамочка,—Дуська бросается к матери, крепко обнимает ее, хотя Васса и отталкивает,—не надо к наставнику... Стыд это один...

В комнату входит, оглядываясь на все углы, старуха. Совсем древняя. Одна из тех, которые судачили на околице.

— И образа у вас нет. Кары не боитесь!—Аграфене и Дуське.—Вы, девоньки, выдьте на время... Я тут побуду с матерью...

Девушки выходят. Старуха, пришептывая что-то, разворачивает тряпицу, вынимает оттуда три свечи.

— Ты, Филипповна, не горюй шибко. Вернется. Раз попето, а навек надето! Сейчас мы с тобой свечечки запалим против разлучницы... его,—старуха отплевывается,—попросим... Возьми спичечки...

Старуха перевертывает свечи вниз фитилями и дает Вассе поджечь. Та повинуется с застывшим лицом.

— Говори за мной, касатка... Спаси, господи, от ненавидящих, обидящих! Три раза говори...

Васса повторяет за ней твердым голосом:

— Спаси, господи, от ненавидящих, обидящих...

Горят три свечи, фитилями книзу.

Вечер над полями. Бледные зауральские звезды. И самой низкой звездой светит огонек в вагончике трактористов. Полевой стан.

Сквозь полуоткрытую дверь видны склоненные над бумагой плечи Тоболякова. Он держит в огромной руке карандаш, но рука движется лениво. Время от времени Тоболяков поднимает голову, и лицо его озаряет бессмысленно счастливая улыбка.

За дверью вагончика на приступке сидит Березов и неторопливо разводит меха старенькой трехрядки. Брови сведены капризно и скучающе. Березов хандрит и поет:

Звезда полей над отчим домом...
И матери моей прохладная рука...
Когда вернусь к тому, что мне знакомо?
Меня уносит в дальний край река!
Но в том краю пусть буду жить в хоромах!
Змеею сердце обовьет тоска...
Звезда полей над отчим домом...
И матери моей прохладная рука...

Тоболяков улыбается. Улыбка странно выглядит на его суровом лице.

— Савва!—говорит он.—А, Савва?!

— Чего тебе?—отзывается Березов.

— Знаешь, как мы ее назовем? Мы ее Машей назовем! Хорошее имя, а? Или, как Ольгу мою, ее назвать Олей, а? Олечка... Тоже хорошо!.. Маму мою звали Феклой!..

— Ох, надоел ты мне, бригадир... до смерти. Назовите ее «свеклой», слаже будет... И где это Алешка задевался? На минутку отошел. Ох, захороводит его Дуська Логинова... А чего там? Одни веснушки...

Тоболяков рассматривает свои громадные руки и смеется.

— Ручки у нее, как пятачки... ну с мой ноготь...

Березов раздраженно сводит меха. Трехрядка всхлипывает.

— Тебе не бригадиром трактористов быть! Тебе бы в родильный дом бригадиром...—Он отворачивается и кричит.—Але-ешка! Вернись! Я все прощу!

Алеша Щегловатых и Дуся не слышат ничего, хотя сидят совсем близко за холмиком. Они держат друг дружку за руки и шепчутся.

— А ты правду мне говоришь, Алешенька?—это замирающий Дуськин шепот.

— День тебя не вижу—свет мне не мил.

— Правда?.. Ой, не нужно, Алешенька, так посидим... Ой, идут...

Тяжелые шаги шуршат в прошлогодней стерне. Вырисовывается силуэт человека. Дуська отворачивается.

— Это Тихон Иваныч! На стан идет. Зачем это?—шепчет Алеша.

Дуся строптиво дергает плечом. Враждебный голос:

— А мне что? Куда хочет, пусть и идет...

Алеша укоризненно покачивает головой.

— Не понимаешь ты отца своего, Дуся, не видите все вы, что он за человек!..

— Ты видишь!..

— Я вижу... Не суди отца, Дуся... Не наше это дело в бабьи трепы влезать...

— Знать его не желаю!..—Дуська вскакивает, рот ее кривит неприятная гримаса, как у Аграфены.

— Опомнись, Дуся... Ты ж комсомолка!

— Помню! А ты, секретарь комсомольский, учи меня... целоваться...

— Я ж люблю тебя, Дуся...

— А я тебя нет!

Алеша поднимается и молча уходит. Дуська смотрит ему вслед. Губы ее начинают дрожать. Всем телом она тянется в ту сторону, куда ушел Алеша, но упрямство пересиливает.

Теперь на приступочке сидят трое: Логинов, Березов и Тоболяков. Логинов, как всегда, когда он ставит немыслимые требования, задумчив и немножко грустен. Березов слегка встревожен, несмотря на всегдашнее свое легкомыслие. Тоболяков сидит на верхней ступеньке, покачиваясь, хмуро глядя на Логинова. За широкими плечами кротко мигает огонек керосиновой лампочки.

— Так вот оно, ребята, получается,—тихо говорит Логинов.—Землю пожалеть надо. Через силу она трудится, а мы ее тревожим. Переворачиваем пласт и все плодородие, что земля накопила, вниз топим! Надо снимать отвалы с плугов и пахать без оборота пласта.

Тоболяков чешет затылок.

— Душу ты нам переворачиваешь, не жалеешь ведь, Тихон Иваныч?..

— Так мы с тобой временно живем, Петя, а земля вечно... У тебя ведь дочь родилась...

— Родилась!—расплывается Тоболяков.—Вот такая...

— Что ж мы за отцы будем, если детям нашим оставим землю хуже, чем была она до нас?! Это Маркс еще говорил...

— Маркс?—переспросил Тоболяков.

— А про горючее Маркс ничего не говорил? Пахать, по-твоему, без отвала—это сантиметров на тридцать пять?—Березов фыркает, как рассерженная кошка.

— Мальцев советует на сорок сантиметров...—грустно говорит Логинов.

— На сорок?—Березов хохочет, как Мефистофель.—Это нам еще пять тонн горючего надо! Кто даст? Карл Маркс даст?

— Неужели МТС не даст?—спрашивает Логинов и тут же сам себе отвечает.—Нет, не даст Стрешнев, побоится...

— Тут и говорить нечего!—бодро заверяет Березов.—А, Петя?

Тоболяков кивает: что тут говорить, и так ясно, что директор МТС побоится.

— А я все-таки попробую!—Логинов смотрит на трактористов исподлобья.— Не может быть, чтобы не понял человек... Вы пашите, ребята, я достану горючее... Снимайте отвалы!

— Это не проси, Тихон Иваныч.—Тоболяков даже закрывает глаза, чтобы не видеть лица Логинова.—Это я не могу! Что хочешь для тебя сделаю, воду на мне вози, а запахать половину площади и стать без горючего... это... это... нет, Тихон Иваныч...

Во время этого разговора тихо подошел Алеша Щегловатых, прислонился плечом к стене вагончика. Логинов только сейчас взглянул на него.

— А ты что скажешь, комсомольский секретарь?

Алеша помолчал, с трудом выдавил:

— Не может... Это он правду говорит, Тихон Иваныч!

Наступило молчание. Тоболяков тяжело кряхтел.

— Ладно!—Логинов встает.—А подождать можете? Это для меня сделаете? Не пашите, я достану горючее...

Алеша отворачивается, Березов соболезнующе смотрит на Логинова, а Тоболяков спрашивает:

— Да где ж ты его достанешь?

— Не знаю...

Не прибавив ни слова, Логинов отходит. Идет он сгорбившись, словно тащит непосильную ношу. Трактористы смотрят ему вслед.

— Вот человек,—со злостью говорит Тоболяков.—Всю душу тебе вывернет... Нет хуже, как в «Искре» пахать...

— Ни одна девка меня пристыдить не могла, а этот всегда до стыда доберется... Талант у него, что ли?—говорит Березов.

— Потому что стыд это и есть!—почти плача бросает Алеша.—Для себя он старается, что ли?—И опрометью бросается в вагончик.

— Нервостеник!..—сердито говорит Березов и внезапно кричит в степь.— Эй, Тихон Иваныч, Тихон Иваныч!..

— О-эй...—доносится издали голос.

— Солярку не достанешь—керосину доставай... мы керосином разбавим.

Обратный крик долетает совсем уже неясно.

Ночь над усадьбой МТС. Стоят заправочные баки, отслужившие свое трактора, запасные плуги. Тишина. Домик директора выходит одним окном на ремонтный двор, фасадом на дорогу. Из темноты к дому подходит Логинов. Нерешительно задерживается у крыльца, потом отходит к окну и тихо стучит. Все спят в доме. Логинов стучит настойчивее.

— Кто там, кто?..

Окно распахивается. За ним сонное, опухшее лицо Стрешнева. Стрешнев вглядывается, узнает Логинова.

— Ты, товарищ Логинов? Чего тебе? Что случилось?

— Поговорить надо, товарищ Стрешнев. Выдь на минуту...

— Какие разговоры ночью,—негодующим шепотом отвечает Стрешнев и оглядывается через плечо в темную комнату.—Спать людям не даешь! Ну говори, в чем дело...

— Горючего мне надо, товарищ Стрешнев! Пары поднимать...

— Я ж дал!..—Стрешнев подозрительно вглядывается в смутно белеющее в темноте лицо.—Полную норму! Ты в себе, товарищ Логинов?

— Мы без отвала в этом году будем пары подымать, товарищ Стрешнев, важное дело затеваем, ты расчет мой погляди, я все принес... Помоги мне! Всего пять тонн лишних... Войди в положение...

— Пять тонн!!..—Стрешнев отшатывается. Окно захлопывается.

Логинов терпеливо ждет. Спустя малое время на крыльце появляется дородная фигура директора в подштанниках и ночной рубахе.

— Слушай, товарищ Логинов,—говорит он терпеливо, как говорят с тронувшимся человеком.—Ты успокойся! Тебе бы в отпуск, что ли... Ты понимаешь, план у меня государственный. Ты понимаешь, что за пережог я отвечаю не пустяками, а?.. Или ты совсем уже запутался?.. По-приятельски тебе говорю, товарищ Логинов, брось свои выдумки, фанаберии свои...

— Все мы для государства,—кивает Логинов.—Я тебя понять могу, товарищ Стрешнев. Но ведь экономия у нас была весной... На дисковании.

— Эту экономию я давно заприходовал, дорогой товарищ! За нее премию выдал трактористам, которых ты премии лишил, товарищ Логинов... В общем, окончен разговор!..

— Не даешь?

— Категорически и абсолютно! И тебе советую...

— А керосину не дашь?

— Ночь на дворе, товарищ Логинов! Не до шуток! В праздник соберемся!

— Не дашь керосину?

— Керосин в городе продают. В Неопалимове. Пойди купи.

Стрешнев поворачивается и, негодующе взмахнув руками, скрывается за дверью.

Неопалимово. Нежно розовеющий рассвет за двухэтажными домиками, старыми деревьями садов.

Предрайпотребсоюза Новожилов кормит кур во дворе. Умильно шевелятся жесткие губы:

— Цып, цып, цып...

Перед Новожиловым стоит Логинов. Волосы, одежда, сапоги покрыты пылью.

— ...Всего одну тонну!..—говорит он, и видно, говорит уже не в первый раз.

Новожилов с сожалением качает головой, не отрывая взгляда от кур.

— Я б с дорогой душой, Тихон Иваныч... Но ты войди в мое положение. По две тонны на оба магазина имею право отпустить для советского потребителя, для народа...

— А я не для народа? Пойми...

— Понимаю! Но ведь меня поставили обслуживать потребителя индивидуально... Организациям ни-ни... Голову оторвут! И правильно оторвут. Стой как положено: лицом к потребителю...

— Больше некуда мне пойти, товарищ Новожилов!.. До отчаяния доводишь!

— Не могу, не могу...—Новожилов швыряет курам остатки зерна и затыкает уши руками.

— Но сколько-нибудь дашь?—спрашивает Логинов, сверля его воспаленными глазами.—У меня трактористы ждут! На полях!..

Новожилов начинает сердиться.

— Как всем, могу тебе дать!—Он сердится.—Пять литров имею право тебе дать! В одни руки. Все!..

Логинов пристально смотрит на него. Долго смотрит. И, не попрощавшись, быстро уходит.

Дед Толкачев бегает по деревне, колотит узловатой палкой в ставни.

— Эй, бабы, старухи, девки, молодухи, собирайсь! С детками, с чадами, с большенькими и малыми—выходи!..

Дед поднял отчаянный шум. Захлопали двери изб, окна. Встревожены лица женщин. Ребятишки толпой с визгом помчались за дедом.

Хорошенькая девушка, одна из Дусиных подруг, хватает деда за рукав.

— Дедушка Михал, что такое?..

А старуха, отплевываясь:

— Куда тебя, баламут старый, ну, куда несет? Толком говори!.. Все они, Толкачевы, бестолковые, прости, господи...

Дед командует:

— Ко мне, бабы! Собирайте всю посуду керосиновую и—на околицу! Машина там уже! В райцентр едем, колхоз выручать!.. Ать-два, бабы!

С лязгом, дребезгом, курясь июньской горячей пылью, катит по дороге трехтонка. В кузове громыхают две железные бочки и груда всевозможных бидонов. Трехтонка до отказа набита женщинами и детьми.

— Вот Неопалимово видать уже...—кричит девушка, закутанная платком так, что видны только веселые голубые глаза.

— Песню давай!—командует дед Толкачев.—С песней въедем, организованно... И сам запевает:

Я отчаянным родился,
Говорят—головорез!
Говорят, когда родился,
Из нутра с кинжалом лез...

— Тьфу на тебя!—плюет бабка.—Скажи лучше, к какой лавке раньше ехать, где черед занимать?

Трехтонка катит уже по улице Неопалимова. Дед стучит кулаком по крыше кабины.

— Стой, Вася!—Бабам.—Половина, вылезай! Деньги у всех есть? Как наберете, вон на тот угол бегите, мы там будем стоять. Сольете и дальше... Остальных в другую лавку повезу... Потом меняться будем, штоб глаза не мозолить... Без керосина не приходи! Спуску не давай! Знай двоедановских! Крику не верь, слезам не верь! Должен быть керосин!.. Марш!..

Москательная и скобяная лавка на тихой улице. Продавец вытаращенными глазами смотрит на мгновенно возникшую, буйную и длинную очередь.

— Откуда вас нанесло?—хрипло спрашивает он.

— Ветром надуло!—кричат девушки.—Открывай бочки, керосин давай!

— Зачем вам керосин?

— Пить будем, свадьба у нас!..

— Ты, милый, не задерживай,—властно говорит старуха.—У нас еще дел много.

Прохожие останавливаются, дивясь на небывалое скопление у лавки. Две женщины переглянулись, встряхнули кошелками.

— За посудой побежать, что ли?—неопределенно спросила одна.—Люди даром не станут! Видать, не будет больше керосину...

Вторая сорвалась с места, не дав первой договорить. И первая с перепуганным лицом помчалась за ней.

Люди бегут со всех сторон к лавке, бренча разнообразной тарой. В Неопалимове наметился керосиновый кризис.

— Панику делаете?!..—отчаянно взывал продавец, размахивая лейкой.—Граждане, отпустите начальству позвонить, керосину не хватит!..

— Наливай!—неумолимо отвечала старуха.—Твое дело, милый, наливать!

— Курносую эту не пускайте!—кричат сзади.—Третий раз подходит! Мы видели...

Добровольцы помогают отчаявшемуся продавцу выкатить последнюю бочку.

В райкоме в кабинете Лютикова сидят два человека. Лица у них грустные, Лютиков дует в трубку и кричит:

— Лена... Лена... Белогорск давай скорей... Что? Ну предупреди, чтоб закруглялись... С товарищем Селиховым меня соединяй! Срочно... Я жду, трубку не кладу...

Он поворачивается к сидящим.

— Эх, председатели, председатели!.. Все у нас не как у людей. И механизмы вам дали и семенами обеспечили...

Оба председателя заговорили разом:

— Николай Иваныч, мы-то тут при чем? Ни одного ж дождя! Горит все пожаром, сохнет! Засуха наша проклятая! Не у одних нас, у всех... Вот у Курослепова хоть тучка пролилась...

— Пролилась? И четырех миллиметров не было... Слезы... Николай Иваныч, не дадим по пятьдесят пудов... и по тридцать не дадим... Лучше раньше сказать...

— А мне отдуваться!—сердито говорит Лютиков и смотрит на заглянувшую в дверь секретаршу.—Чего тебе?

— Николай Иваныч, там Сережа пришел...

— Чего ему надо?

— Не знаю. Говорит, Елена Осиповна прислала.

— Ну-ка...

В кабинет входит мальчик лет десяти-одиннадцати.

— Ты зачем пришел?—сердито спрашивает Лютиков.—Говорил, чтоб сюда не ходили!

Сережа оглядывается на сидящих, подходит к отцу и шепчет ему на ухо, свободное от телефонной трубки. Лютиков морщится.

— Ничего не понимаю! Какой еще керосин?

Сережа говорит громче:

— Мама сказала, что и обедать дома не будем....

Лютиков не успевает ответить. В кабинет вваливается задыхающийся Новожилов и падает на стул.

— Зарезали! Кончили меня! К прокурору!..

Лютиков откидывается на спинку стула.

— Да вы что? Перебесились все?

Новожилов задыхается.

— Месячный запас керосина уже бросил в лавки. Не могу удовлетворить... Логинов... его дела...

Лютиков издает нечто похожее на рычание.

— Опять Логинов? Да что это за напасть такая, будь он проклят... Что? Что?— Лютиков меняется в лице.—Товарищ Селихов? Нет, я это не вам, конечно. Да, просил, очень! Неблагополучно у нас!.. Проклинал?.. Нет, не по этому поводу... Логинов замучил меня, Федор Сергеич, нет сладу с человеком... Вот уж ошибка была сделана в свое время!.. Да нет! Считаю, что не колхозники его поддерживают, а отсталые элементы в колхозе, и зря мы пошли у них на поводу... Вот это будет самое лучшее, если приедете, Федор Сергеич... Только и мечтаю, чтобы разобрались. А звоню я вам сейчас по поводу засухи! Грозные признаки...

Председатели колхозов вытягивают шеи, жадно слушают.

Небо без единого облачка, слепящее солнце, зной. Дорога бежит, извиваясь, мимо Авраамиева камня. По обе стороны дороги все зеленое поникло, пожухло.

Васса Филипповна и Аграфена идут по дороге, молчат. Мать впереди, дочь за ней. Обе изнывают под палящими лучами солнца. Васса идет, гордо подняв голову. Аграфена едва переставляет ноги. В руках у нее кулек.

Навстречу им тарахтит по дороге телега. Свесив ноги через боковину, сонно покачивая головой, едет дед Толкачев. Завидев Вассу Филипповну, он оживляется, подмигивает, натягивая вожжи.

— Тпру-у... Здорово, Филипповна, далеко путь?..—Васса не отвечает, идет мимо телеги.—Молитвенника ищете? Он там вот...—Дед машет рукой в сторону дальнего колка.—Колхозу «Вперед» дождик вымаливает! Бога просит, им чтоб дали, а нам чтоб погодил... Ты ему кулечек сунь, может, смилуется...—Он смотрит вслед уходящим женщинам, причмокивает с сожалением и ударяет лошадь.

— Но-о, милая... Спаси нас, господи, и помилуй... от паразитов...

В поле навзничь, раскинув руки крестом, лежат два старика и несколько старух. В кулаках раскинутых рук зажженные свечи. В зыбком знойном воздухе огоньки свечей почти неразличимы.

Вокруг лежащих в длинной до пят холщовой рубахе ходит раскольничий наставник Чулымов. Он уже стар, дряхл, согбен. Но в глазах осталась все та же пугающая баб сумасшединка.

— ...Ороси, господи, слезой небесной поля наши!—возглашает Чулымов и зорко поглядывает на край неба, откуда ползет тучка.—Смилуйся! Персть земли мы есть и в землю отыдем. Ты же пребудешь и ныне, и присно, и во веки веков! Смилуйся над рабами твоими, господи...

— Смилуйся!—тянут тонкими голосами старухи.

Высоко в небе, прочерчивая белую дугу, пролетает реактивный самолет. Чулымов отплевывается.

— Тьфу!..

Солнце палит немилосердно. Подходят Васса Филипповна и Аграфена. Чулымов вроде не смотрит в их сторону, но видит.

— Вставайте, братья во Христе,—говорит он.—Идите с верой!

Старики и старухи, кряхтя, поднимаются, стараясь не загасить свечи. Узловатые пальцы прикрывают слабо желтеющие огоньки. Чулымов поднимает два перста, благословляя их.

Одна из старух исступленно смотрит на небо, по которому ползет тучка. Вторая подходит к Вассе Филипповне.

— Не узнаешь меня, касатка? Вижу, не признала! А я тебя к венцу обряжала...

— Тетка Марья!—В первый раз Васса Филипповна разжимает губы и тихонько охает.—Постарела ты....

— Старая, старая... И ты, касатка, не помолодела! Много лет не виделись, много...

Старуха часто трясет головой, лукаво смотрит на Вассу, поднимает повыше, так, чтобы Васса разглядела, старый медный чайник.

— Выпьешь, касатка? Для веселия духа! Горькая, советская... Мы ее за старцем нашим носим, чтоб не ослаб...

— Не до того!—жестко отвечает Васса.—И старцу погоди давать, мне поспрошать его нужно...

— Тучка, тучка!—вдруг неистово вскрикивает старуха, которая смотрела на небо.—Услышал господь моления... идет...

Тут Васса замечает, что большинство старых людей около нее в крепком подпитии. Оглядывается на Аграфену. Та стоит, крепко прижимая к себе узелок, глядя, как и старуха, безумными глазами на небо. Чулымов следит за ними, подходит, властно говорит старикам.

— Ну идите, идите! Негоже вам глядеть, как воля божья исполняется...

Старики, покорно склоняя головы, уходят. Одна Васса стоит неподвижно, да Аграфена, повинуясь ее взгляду, тоже остается стоять. Васса не спускает требовательного взгляда с Чулымова, но он не смотрит на нее.

— С чем пришла?—спрашивает.—Не часто тебя вижу! Вот дочь твоя больше бога любит, ходит ко мне...

— Ты соединил меня с Тихоном,—сурово говорит Васса.—Почему же счастья мне не вымолил?

— Бьет он тебя?—спрашивает Чулымов, и в голосе его скрытая насмешка.

— Пальцем не тронул!—глухо отвечает Васса.

— Бранит?

— Слова грубого не слыхала!..

— Так чего же тебе, глупая?

— Мучитель он,—сдавленно говорит Аграфена.

— Лучше б он за волосы меня таскал!—кричит Васса.—Лучше б как собаку бил, до полусмерти, чем молчал всю жизнь, не голубил!

— За что ж ему голубить тебя?—все та же тайная насмешка, но Васса уже не слышит.

— Ни меня не любил, ни детей...

— Неправда ваша, мама,—вступается Аграфена.—Он Тимошу любил, одного... И Дуську любит! А мне с Сеней его любовь не надобна!

— Видишь,—говорит Чулымов и смотрит пристально на Вассу,—он Тимошу любил, выходит...

— Это ты Тимоше любовь его у бога вымолил,—ожесточение Вассы нарастает, она забывает обо всем.—Для сына своего наколдовал... а нас всех забыл... Ты меня несчастной сделал, ты меня за постылого отдал...

Аграфена отшатывается, с ужасом слушая слова матери, потом придвигается поближе. Чулымов усмехается.

— Вспомнила!.. Бог об этом позабыл, и ты позабудь! Время ли старые грехи ворошить?

— Ты один всей беде моей виноватый!..

— За тем пришла, чтобы сказать это, а? Стар уж я...

Васса опомнилась. Со стыдом и злостью посмотрела на Аграфену, потупилась.

— Не за тем я пришла. Отврати от нового греха! Как ни жили, а все не стыдно перед людьми было!.. Ни на кого не глядел! А теперь... Не молился ты за меня раньше—теперь молись!.. Пусть забудет о ней, о разлучнице...

Чулымов вытягивает шею, в глазах вспыхивает лютая злоба.

— А зачем он тебе сдался, Тишка твой! Пусть блудит!.. Его за это не помилуют. Выгонят его, безбожника,—всем лучше будет...

Васса громко всхлипывает.

— Не желаю я этого! Пусть со мной будет! В законе...

Глаза Чулымова погасают.

— Это ты правильно говоришь! Жена да прилепится к мужу... Иди, раз так... Я помолюсь...

...Крупные капли дождя падают на землю. Чулымов с торжеством смотрит вверх. Издали, заплетаясь старыми ногами, бегут старухи, которых он отослал.

— Голубь ты наш!—вопит издали в исступлении старуха.—Вымолил...

Пьяные старухи окружают Вассу. Протягивают ей стаканчик, налитый из чайника.

— Пей! Пей с нами во славу господню!

Васса выпивает. Ожесточение держит ее в тисках. Она протягивает стаканчик, его снова наливают, и снова она выпивает.

— Мама...—тихо молит Аграфена, но старухи оттирают ее.

— Пей, касатка, горе забудешь! И мы слышали! Свет не без добрых людей, расскажут... Пей, отойдет беда, отскочит...

Васса снова выпивает. Она уже слегка пьяна.

Идет дождь. Старухи становятся все веселее. Они бредут по дороге, качаясь, пересмеиваясь, поддерживая Вассу. Сзади бредет Аграфена.

Туча обильно пролилась на землю. Капли поблескивают, застревая в морщинах старушечьих лиц.

Старухи поют протяжную девичью песню, шагая по дороге, шатаясь.

Логинов хохочет. Это с ним случается не часто, но если бывает, то уж от всей души, искренне, заразительно, до слез. И смеются невольно все окружающие.

—... Так, значит, дождь наворожил «вперёдовцам» чудотворец? Да? Ох, не могу... А сорняки господь бог им не прополол? Нет? Так от дождя сорняки полезут, как черти... Совсем заглушат пшеничку. Сказать им надо! Ох, не могу...

Он утирает слезы. Глядя на него, смеются колхозные плотники, которые строят огромный навес в поле. Смеется Толкачев-сын, свешиваясь со стропил.

Логинов поворачивается к току и укоризненно кричит Толкачеву-сыну:

— Давай, Василий Михайлыч! Ей-богу, нет времени нам спорить! Наращивай еще! Не хватит нам пятидесяти метров. Не будь маловером. Урожай жди большой!.. Все еще засухи боишься?

Снова завизжали пилы плотников.

По главной улице Двоеданова, вздымая пыль новенькими сапожками, держа в руке чемоданчик, оглядываясь, покручивая усики, шагает Семен Логинов.

Навстречу ему идут односельчане, с любопытством оглядывают.

Семен машет рукой, подмигивая, покровительственно ухмыляясь. Навстречу попался вездесущий дед Толкачев с обрезком доски на плече.

— Здорово, дед!—приветствует его Семен.—Скрипишь еще?

Дед охотно ввязался в беседу.

— Я-то скриплю, а ты, Сенька, какие звуки даешь? Небось от легкой жизни пузо играет?!..

— Ну-ну-ну...

— Не нукай, я не кобыла, ты не кучер. Зачем пожаловал? Пакостить хочешь?

— Я, дедушка, ежели знать хотите, мамашей вызван. Для соблюдения дела семейной ячейки!

— Намудрил...—Дед испытующе смотрит на него.—Ну, значит, пакостить. Не драл тебя Тихон с малости, вот в чем беда... Ну ничего, советская власть тебя выдерет, дай срок...

— Советская власть пусть на других посмотрит!—многозначительно говорит Семен и отправляется дальше.

Дед смотрит ему вслед, плюет. А Семен уже задел стайку девушек в низко повязанных от загара платках.

— Пламенный привет, машеньки-наташеньки! Как жизнь молодая, доярочки? Что слыхать на молочном фронте?

— А на пивном фронте что слыхать, Семен Тихонович?—Под платком бойко блестит голубой глаз.—Говорят, пиво без пены стали выпускать? Обратно к нам пожалуете?

— Бойка!—ошалело ответил Семен.—Чья такая, не разгляжу?..

Девушки отвечают ему дружным смехом и убегают.

— Что, Сеня, кольнули? У нас девки язвы такие стали, ой-ой...

К Семену подходит старый друг в голубой рубашке и свободно повязанном франтоватом галстуке.

— А-а-а, Сергуня!—Семен снова обретает снисходительный тон.—Привет! Слышал, с повышением тебя? Секретарем сельсовета работаешь? Не пыльно!

— Есть достижения!—Подошедший самодовольно оправил галстук.—Можешь являться ко мне официально! Женю, разведу, что хочешь для дружка...

— Жениться погодим!—Семен усмехается.—При моем деле и так от дамочек кулаками отбиваешься...

— Ну да?!..

— Вот те и «да»...—Он остро взглядывает на дружка.—Ты только папашу моего не разводи!

— Дошло до тебя? А может, ерунда это?

— Папаша у нас человек серьезный!—со злобной усмешкой отвечает Семен.— Ты мне, Сергуня, юридически скажи: может он или не может безобразие это развести?

Секретарь сельсовета приосанивается.

— Так тебе скажу... С одной стороны, юридически может! С другой стороны, не может... Суд не признает достаточных оснований, и все! Не разведем...

— Та-ак! Далеко, вижу, дело зашло! Хорошо, мамаша мне просигналила! Теперь я за это дело возьмусь! По партийной линии возьмусь! Мы ему хвост прижмем... Секретарем парторганизации учитель у вас еще?..

— Он...—Дружок нерешительно переминается.—Сеня... ты б все-таки... отец он тебе... Ты б погодил!

— Нельзя! Третий звонок!.. И давно уж я до своего папаши добираюсь. Ты, Сергуня, человек беспартийный, не понимаешь! Тут нет разговору— отец, сын... Принципиально надо смотреть!..

Секретарь сельсовета неожиданно выходит из себя.

— Да я что?.. Держу тебя? Иди в школу! Вот она...

— То-то...

И достойно, помахивая чемоданчиком, Семен направляется к школе.

Из здания школы кубарем выкатывается голубоглазый мальчуган, уже известный нам, оглядывается и вприпрыжку мчится по улице, выгибая шею, взбрыкивая, как заправский конь.

Он подбегает к дому правления колхоза, духом взлетает на крыльцо. Логинов стоит, склонившись над столом бухгалтерши, пожилой женщины в очках, которая то и дело переглядывается с молоденьким счетоводом.

— Аннушка,—говорит Логинов,—я всю ночь баланс теребил! Как же это получается? И по килограмму не выходит аванса?.. На трудодень...

— Тихон Иваныч, засуха ведь все-таки...—бухгалтерша поднимает очки на лоб и переглядывается со счетоводом,—поприпридержать следует... для резерва...

— Вот люди...—Логинов сдерживается.—Неужели объяснить нельзя? Сколько лет еще будем жить бессмысленным страхом?

Бухгалтерша поднимает очки на лоб, губы ее обиженно выпячиваются.

— Мы, Тихон Иваныч, ради вас стараемся!.. Мало вас грызли? Неужели не устали вы?..

— Аннушка, милый человек.—Логинов умоляюще складывает руки.—Не ради меня... то есть ради меня для колхозников наших старайся. Верить они должны. Без их веры мертв я!..

— Я, Тихон Иваныч...—начинает бухгалтерша, но ее прерывает стремительно влетевший в комнату правления мальчуган.

— Тихон Ваныч...

— Чего тебе?

— Тихон Ваныч, в школу идите! Захар Макарыч сказал, чтобы сразу шли. Партейное дело...

Логинов задумчиво смотрит на посланца.

— Ты думаешь, партийное?

— Факт!

— Что ж, беги. Скажи—приду...

— Только сразу!

Семен Логинов сидит против школьного учителя Агаркова. Сидят они по обе стороны некрашеного стола, на котором разложены учебные пособия, коллекция бабочек, тетрадки учеников. На стенах—географические карты, сделанные руками учеников.

Захар Макарович Агарков смотрит на Семена со смешанным чувством неловкости и отвращения. Семен сидит скромно, опустив глаза в пол, изредка вскидывая на старого учителя острый зрачок.

— ...Моя мать темный человек,—говорит он вроде бы застенчиво.—В привороты верит. Я ее на этом деле застиг. Но всем ясно—приворота нет и научно не может быть! А что есть? Есть разрушение советской семьи, которая есть первичная ячейка нашего общества! А что мы в этом усматриваем? Одну половую распущенность пожилого человека!

— Семен! Это отец твой!..

— Если принципиально смотреть, то нет отца, сына, брата. Я лично со всей решительностью должен осудить моральный облик Логинова, моего отца...

— Отец твой—чистейшей души человек! А жизнь его... Тебе ли судить?

Семен поднимается. В голосе его откровенная угроза.

— Я к вам, как к секретарю партийной организации пришел! Не хотите сигналов слушать? Дело хотите замазать? На что это вы меня толкаете, а?..

Боль на лице старого учителя.

— А ведь я тебя учил! На парте у меня сидел! Чему же я учил тебя?

Семен усмехается.

Скрипит дверь, и в учительскую входит Тихон Логинов. Семен отшатывается: Тихон смотрит на него с удивлением.

— Семен?

Учитель переводит глаза с отца на сына. Семен, растерявшийся в первую минуту, оправляется. Нахально подкручивает усики.

— Вот, отец, об тебе говорим! Здравствуй, давно не виделись!

Тихон сухо усмехается.

— Скучал?

— Не об скуке речь! Хотел я с тобой по-семейному, по-хорошему поговорить, но, учитывая твой характер и, как кандидат партии...

— Не выгнали тебя еще?

— Это других гнать будут...—Семен ощерился.—Прямо говори, отец, вот в этой святой комнате: бросишь свои шашни?

Лицо Тихона каменеет. Он делает шаг к сыну. Тот отступает.

— Это ты мне говоришь, мне? Ты...

— По-хорошему...

— Мне?!

— Все равно, про Варьку твою...

Тихон хватает его за отвороты пиджака, замахивается, но старый учитель с неожиданным проворством выскакивает из-за стола и хватает его за руку. Лацкан пиджака с треском отрывается.

— Стойте! Сумасшедшие! Где вы находитесь?!..

Семен отходит к двери. Он не испуган. Логиновская кровь течет в нем. Он со злобой, уже неприкрытой, смотрит на отца.

— Увидимся!.. Увидимся, дай срок...

Он переводит глаза на учителя.

— Со всеми вами встретимся...

Он выходит. Тихон, тяжело дыша, опускается на стул, закрывает лицо руками.

— Это сын мой!..—глухо доносится до учителя. — И то горе, что это кровь моя, а еще пуще, что он себя коммунистом считает, кандидатом партии, моей партии...

Учитель кладет руку на его плечо.

— После о нем поговорим, Тихон... А сейчас давай о тебе, о твоей жизни...

Бухгалтерия правления колхоза. Трещат костяшки счетов. Когда входит Варвара Смолокурова, обе, и бухгалтерша и счетовод, разом поднимают головы и смотрят на нее. Варвара оглядывается.

— Нет Тихон Иваныча? Мне сказали—он здесь.

— Ушел. Только что...—недовольно говорит бухгалтерша.

— Вот жалость! Так он мне нужен... Куда он пошел, не знаете?

Бухгалтерша и счетовод переглядываются.

— В парторганизацию его срочно затребовали,—с каким-то вызовом говорит счетовод,—к Захар Макарычу...

— Зачем?—невольно вырывается у Варвары.

Бухгалтерша усмехается.

— Вот этого мы не знаем, Варвара Ильинишна...

Варвара задумывается на мгновение, потом поворачивается и выходит.

Девушка-счетовод достает из ящика стола маленькую пудреницу, открывает, смотрится в зеркальце, вделанное в крышку.

— Не понимаю, что он в ней нашел. Ничего особенного. Только что городская...

— Не твое это дело!—недовольно говорит бухгалтерша.—Дай мне картотеку!— Помолчав.—И вовсе она не городская... Наживет с ней беду наш Тихон Иваныч...

Варвара медленно идет по улице. Не доходя до здания школы, останавливается, отступает в тень старой осины и стоит, глядя на окна школы, слегка полуоткрыв рот.

Логинов сидит по-прежнему молча. Захар Макарович мучается около него. Худое его лицо подергивает нервная судорога.

— Пойми, Тихон Иваныч, не хочу я в душу к тебе на телеге въезжать, но нет выхода, нету... Обязаны мы сберечь тебя, доброе имя твое сберечь! Ты слышишь меня?

— Слышу!

— Ты нужен... Дело, которое ты делаешь, больше тебя... или я не так говорю, но должен ты меня понять, по совести партийной не могу я тебе иначе говорить!..

— Почему?

— Нужно так!.. Ты вырви это из души своей!.. Могу я тебе много правильных слов сказать, но... сейчас не могу... Испоганил Семен правильные слова!..

— Семен ли один?

— Ты не ожесточайся, Тихон Иваныч! Тебе нельзя! В жизни ты прямого хода человек, страшно тебе будет...

— Страшно тому бывает,—Логинов поднимает голову,—кто в бога верует! Он о ближних своих беспокоится. А я коммунист, я и о дальних тоже хлопочу. Мне страшно быть не может!

— Значит, понимаешь ты меня?

— Я-то тебя понимаю! А вот ты меня поймешь?

— По-человечески и я тебя понимаю...

Логинов встает.

— По-человечески? А как еще бывает?!.. Погоди, Захар Макарыч, я пойду, другим разом договорим...

Он уходит.

Спускается с крыльца, опустив голову, не глядя по сторонам, идет по улице. Не видит, что Варвара выходит из-за ствола осины и следует за ним в нескольких шагах.

Вечер уже опустился над селом. Тут и там в окнах замигали огоньки.

Ноги сами приносят Логинова к избе, в которой живет Варвара. Только здесь он поднимает голову и жадно глядит в окно, полуприкрытое колеблющейся занавеской. Только глядит. Все, что обуревает его, сосредоточено сейчас в глазах. Он неподвижен, как статуя. Ни один мускул на лице не дрогнет.

Варвара подходит бесшумно, останавливается за его спиной. Ей не сразу удается справиться со своим голосом.

— Пришел... Несчастье мое...

Логинов медленно поворачивается.

— Пришел!

Варвара стоит, смотрит на него, бессильно опустив руки.

— Как же теперь?—спрашивает Варвара.—Ведь, чем дальше, тем хуже будет... Разговор сейчас был обо мне?

— О тебе!—едва слышно подтверждает Логинов.

— Уезжать мне надо.—Она облизывает спекшиеся губы.—Поскорее...

— Невозможно!

— Почему невозможно?—спрашивает она запальчиво.—Кто может меня задержать? Кто? Кто?..

Логинов смотрит на нее потерянным, погасшим взглядом.

— Никто... Никто, Варя, только ты сама...

Варвара сжимает руки.

— Что делать мне? Научи, подскажи...

Она поворачивается и уходит в избу. Он идет за ней, как привязанный.

Он в первый раз в комнате Варвары.

Комната очень проста. Бревенчатые стены, маленький стол у окна, две полочки с книгами, узкая кровать с вязаным ковриком над ней. На столике старый номер районной газеты, в которой напечатан портрет Логинова.

Они стоят посредине комнаты друг против друга, страшась того, что в них происходит, страшась нарушить молчание. Варвара грустно, очень медленно покачивает головой, словно вспоминая что-то забытое. Логинов берет ее руку и притягивает к себе. Она покорно поддается и глубоко вздыхает, когда он обнимает ее.

— Варя... Варя моя...

Она прячет лицо у него на груди. Прерывающийся голос ее звучит приглушенно.

— Я долго боролась... изо всех сил... наверно, сил у меня мало!.. Да и все равно мне теперь... будь что будет...

Он целует ее волосы, обнимает все крепче, прижимает к себе с судорожной силой.

Вскинув руки, Варвара обнимает его.

Темная большая горница в доме Логиновых. Ночные, черные провалы окон. Из сеней выходит Васса Филипповна. В руке у нее три свечи огнями вниз. Она становится на колени у порога. Стеарин стекает на пол крупными каплями.

Васса Филипповна поднимает лицо к потолку и беззвучно шепчет:

— Погуби обидящих, ненавидящих.

Тень ее колеблется на стене.

Небо сереет за окном Варвары Смолокуровой.

Варвара сидит на краю кровати. Логинов у ее ног, на полу, голова на коленях Варвары. Корона ее кос разрушена, падающие волосы прикрывают Логинова.

Он поднимает голову и заглядывает ей в глаза. Она отворачивается.

—Не стыдись, Варя.—Он говорит тихо и с такими мягкими интонациями, которых трудно было ожидать от него.—Нечего нам стыдиться! Было мне совестно, а сейчас будто родился я и... нет на мне вины...—Он ждет, не скажет ли чего Варвара, но она молчит.—А я ведь знал, что любовь есть на свете. Читал про это, знал, как слепой знает про небо, что есть оно... С чужих слов... Кто отнимет тебя у меня?

— Тяжело нам будет, Тихон...—тихо говорит Варвара.—Но ты не думай, мне не страшно!

— Эх, Варвара!—Логинов откидывается, глядит на нее с восторгом.—Уйдем мы с тобой на край света и начнем все сначала. Туда поедем, где земли побольше, дела широкие начнем...—Он задумывается.

— Уедем?—Лицо Варвары светлеет, озаряется радостью.—Нет, слишком это много счастья было бы... Невозможно...

— Возможно! Говорю тебе, возможно, счастье ты мое!..

Он исступленно целует ее волосы, руки, колени.

Небо за окном засинело, медленно начало розоветь. Отчаянно закричал петух. Варвара поцеловала глаза Логинова, нежно оттолкнула его.

— Уходи... утро уже, милый мой...

— Ночь пролетела,—он с изумлением оглядывается.—Уже? Как это?

— Иди! А то увидят, услышат...

— А я и не хочу красться, как вор...

— Вот поэтому и уходи! Приходи днем... И я не хочу лжи...

Логинов с трудом отрывается от нее и, чувствуя, что еще секунда—и он не уйдет, быстро выходит.

Проходя мимо окна, оборачивается. Она улыбается ему, высоко подняв руки, прибирая волосы.

Но уходит Тихон Логинов не в деревню, а на поля. Легкой, совсем молодой походкой он идет по узкой тропке между стенами зацветающей пшеницы. Над дальними колками встает в легкой дымке солнце.

Логинов коснулся рукой колосьев. Росинки брызнули многоцветным дождем. Логинов засмеялся от счастья, вытер глаза тыльной стороной руки.

— Прощайте, поля мои! И пшеничка, прощай!..

И вдруг жгучая душевная боль пронизывает его. Солнечное утро меркнет. Все становится тусклым и серым вокруг. И внутренний его голос продолжает:

—...Навсегда!—Пшеница колышется перед ним.—Сколько бился я, пока вывел этот сорт?! Для этой земли!.. Эту землю я знаю! Каждый бугорок, каждую кочку на ней!.. Что я без этой земли? Перекати-поле?! Пойму ли я другую землю, как эту? Для этого годы и годы нужны, а много ли их осталось? А что скажу друзьям моим, односельчанам, колхозникам? Вот она, земля моя, вы доверили мне ее, поверили мне! Самое дорогое отдавали, пот свой, труд!.. В трудное время вы не бросали меня, а я бросил вас... убежал!..—Он выпрямляется, оглядывается: утро вокруг.—Варя, Варенька, ты поймешь меня, верю...

Он поворачивается и идет, почти бежит обратно по тропке, к селу.

Деревня просыпается.

Завивается дымок над трубами. Пастух играет на рожке, сзывая коров. Теленок мчится, подпрыгивая на всех четырех ногах, задрав хвост.

Логинов идет к Варваре. Люди смотрят ему вслед.

Входит в комнату, останавливается на пороге. Комната не похожа на ту, которую он оставил недавно. Стол голый, без скатерти, полки голы, книги исчезли, нет коврика над кроватью, и стена кажется голой, жалкой. Посередине комнаты плетеная корзина, над которой склонилась Варвара.

— Варя...

Она разгибается, отводит упавшую прядь, смотрит на него с бледной улыбкой.

— Ты хочешь сказать, что не можешь отсюда уехать!.. Знаю, Тиша, знаю, родной... Не горюй!

— А я как...

Логинов не решается договорить, просто указывает на корзину, на голые стены.

Варвара говорит торопливо, словно не желая, чтобы он перебил ее, как говоря люди, не верящие в силу собственного решения и торопящиеся убедить себя и других:

— Ты не должен уезжать. В эту землю зарыты тридцать лет твоей жизни, и плодоносить они только-только начинают. Если уедешь отсюда, ты возненавидишь меня... Подожди, я знаю, что ты скажешь, дослушай! Поверь! Ни капельки горечи во мне нет и никогда не будет сожаления. Но поверь, поверь: так же, как тебе нельзя уезжать, мне нельзя оставаться! Для тебя... Ради тебя—нельзя!..

— Для меня?

Столько горечи в этом вопросе, что Варвара, как ни крепилась, горько плачет.

— Время все залечит, родной мой! То, что сейчас кажется невозможным, ужасным...

Логинов опускается у ее ног.

— Какое время, Варя? Где я его возьму? Ты—моя первая и последняя любовь!

Варвара опускается рядом с ним.

— Я нужна тебе?

— Как жизнь мне нужна, так и ты...

Варвара обнимает его, заглядывает в глаза очень близко.

— Будь по-твоему! Будет горе, радость, муки, все будет за счастье с тобой!..

Она целует его плача. Он вытирает ее щеки.

— Почему ты плачешь?

— От счастья! Я ведь думала, что уезжаю...

За стеной старуха хозяйка громко корит кошку, звенит чашками. Варвара поднимается, утирает лицо.

— День начался, пора на работу, милый ты мой...

На ферме Дуська Логинова ревет-заливается в три ручья. Рядом с ней, перед ней толпятся подруги-доярки, утешая, бормоча незначащие слова, поправляя на ней платок.

— Брось, Дусенька, не убивайся! — плачущим голосом соболезнует Дунька, маленькая, круглолицая, быстроглазая, хорошенькая девушка.—Ну их всех...

— Не могу...—Дуська сморкается в протянутый кем-то платок.—Он ведь... он... домой и не пришел... все видели, все... у нее был... а я ... за нее агитировала...

Широкоплечая, полногрудая девушка Дуня, с низким голосом и сурово сведенными собольими бровями выступает вперед, встряхивает Дусю за плечо.

— Хватит! Наехали чужие откуда неведомо, плачь из-за них! Уедут, откуда приехали...

В дверях коровника встает тетя Паша, самая старая доярка. Когда она распахивает двери, оттуда доносится первое протяжное мычание. Еще короткое, как стон.

— Эй, девки! Вы в себе? Седьмой час, животная не доена... Вот придет Варвара Ильинишна...

И несколько голосов сразу, вразнобой, зло отвечают:

— Нечего ей приходить!..

— Не пугай!..

— Сама пусть доит, мы ей не помощницы!..

Замычала корова. Звук низкий, дрожащий, жалобный разнесся далеко кругом. К ней присоединилась вторая. Еще одна, еще. И вот самый воздух вокруг протяжно

задрожал от мычания девяноста коров. Молоко, отягощая отвисшие сосцы, теснит, причиняет боль. Коровы мычат.

Варвара Смолокурова услышала мычание, когда была еще далеко от фермы. Она даже остановилась, руки ее задрожали. Остановился человек, идущий ей навстречу и, повернувшись, прислушался с испугом. Варвара побежала. Косынка сбилась, она сорвала ее. Мычание все усиливалось. Еще издали Варвара увидела доярок, столпившихся у коровника. Подбежала задыхаясь.

— Что случилось?

Ей ответило молчание. Варвара бросилась в раскрытые двери коровника. Оттуда неслось уже не мычание, а рев. Одна тетка Паша стоит посреди коровника с подойником в руках.

— Что случилось, тетя Паша?—крикнула Варвара, стараясь перекрыть невыносимый рев.—Что за сумасшествие?

— Не хотят доить девки!

— Почему, господи, что это?

— На вас обижаются...

— На меня? За что?

Тетя Паша помолчала, поджавши губы.

— Дуську Логинову спросите!—Она глядит на отшатнувшуюся Варвару.— И вот скажу я тебе, Варвара Ильинишна, съезжай ты от меня... Не с руки тебе у меня жить. Я Вассу Логинову вот с таких знаю... А еще лучше уезжай ты от нас совсем.

Варвара поворачивается. Вокруг стоят доярки.

— Девушки!—Молчание.—Ну, со мной хотите расправиться, а коровы причем?—Молчание.—Безжалостные! Совести у вас нет...

Сразу крик:

— У того совести нет, кто чужих мужиков приманивает...

Варвара смотрит на них. За ее спиной мычание невыносимо усиливается. Она торопливо, не попадая в рукава, натягивает халат, хватает подойник и присаживается у первой попавшейся коровы. Струи молока с металлическим звоном ударяют о подойник.

За дверью коровника Дуня-маленькая негодующе смотрит на Дуську.

— Ты хочешь пойти? Ты?

— Жалко коров,—всхлипывает Дуська.—Они ж и правда ни при чем, больно им... мучаются... слышишь, плачут... мычат...

— Пусть мычат! Они ее вымычат от нас! За тебя стараемся!..

Мычание. Дуська прислушивается. Прислушиваются и остальные девушки. На их лицах страх. Но они не решаются под строгим, неумолимым взглядом зачинщицы.

— Не могу...—вдруг вскрикивает Дуська и бросается в коровник.—Не ее жалею... животных жалко.

Девушки идут за ней. Гремят разбираемые подойники.

Варвара доит, не поднимая головы. Коровы все еще мычат.

Поздним вечером по пути к полевому стану идут две подружки—Дуся Логинова и Дуня-маленькая, та самая круглолицая, веселоглазая доярка, которая утешала Дуську. Но на этот раз глаза у Дуни не веселые, а испуганные.

— Ой, Дусенька, страшно мне! Ну чего я тащусь туда! И так Савка воображает невесть что...

— Ты ж со мной идешь! Не к нему... Третий день Леша не приходит, а встретились—голову отворотил! Что я ему сделала?

— ... И не любит он меня,—задумчиво говорит Дуня-маленькая.—И не нравлюсь я ему... так, пошутил, поиграл на гармошке и думать забыл...—Она гордо вскидывает голову.—И я забыла... Ой, Дусенька! Слышишь? Поет.

Полевой стан уже близко. Слышен ленивый голос Березова:

Мне не надо пуд гороху,
Мне б одну горошину!
Мне не надо много милых,
Мне б одну хорошую...

Дуня-маленькая прислушивается. Рот полуоткрыла улыбка. Глаза повеселели, заискрились. Она тихонько, чтоб не услышали, подхватывает.

Выхожу я за ворота,
Опускаю вниз глаза,
Веселиться неохота,
А печалиться нельзя...

— Полюбила ты его, Дуня,—говорит умудренная опытом Дуська.—Настрадаешься...

— Ой, что ты, Дусенька!.. Я?.. Его?.. Савку?.. Смешно мне...

Березов услышал разговор.

— Кто там бродит?

Дуня хватает Дуську за руку. Отчаянный шепот:

— Ни за что не пойду...

Дуся, крепко прихватив ее руку, идет к вагончику трактористов.

Березов приглядывается.

— А-а-а... Давно не виделись!—Он поглаживает трехрядку, искоса поглядывая на Дуню, но та стоит отвернувшись.—Что новенького?

— Для тебя новостей не припасли!—холодно отвечает Дуська, не отпуская руку Дуни.—Где Леша Щегловатых? Нужен он мне!

— Нужен?—Березов усмехается.—Позовем! Лешка! Выдь, к тебе по делу...

На пороге вагончика появляется Леша, который давно все слышал. Он пытается притвориться холодным, непроницаемым, но ему плохо это удается.

— Леша!—тихо говорит Дуська.—Что же ты?..

— Здравствуй, Евдокия,—церемонно говорит Леша.—О чем хотела говорить?

— Я...—и Дуська замолчала. Молчит и Леша. Ждет. Обида теснит Дусино сердце, за что он так. Уйти бы, да сил нет. Глаза ее наполняются слезами. Березов дипломатически кашляет. От церемонности Леши мало что остается. Он прыгает из вагончика на землю.

— Это лишнее, Дуся.—Он оглядывается.—Пойдем, если поговорить хочешь...

Они уходят в поле. Дуня-маленькая смотрит им вслед со страхом, порывается окликнуть Дуську. Неловко.

Березов опускается со ступеней, берет ее за руку.

Дуня вырывает руку.

— За что ж так? Я ведь со всей душой!..

— Шибко душу тратишь! Побереги, авось сгодится... Много ты думаешь об себе, товарищ Березов.

Березов внимательно разглядывает маленькую фигурку, воинственно выпрямившуюся перед ним. Байроническое уныние в его взгляде.

— Не хотите вы меня понять! Разве мне неинтересно полюбить кого-нибудь всей душой! Чтоб гореть, как в огне!

— Неинтересно! Точно тебе говорю!

— Почему вы так думаете?

— А вот полюбишь—узнаешь...

И, невесело рассмеявшись, Дуня-маленькая уходит в темноту. Березов делает движение, словно бы для того, чтобы пойти за ней, потом садится на приступку вагончика.

— Дунечка!—кричит он неожиданно для самого себя.

Ответа нет.

Березов растягивает гармонь, глядит в ту сторону, куда ушла девушка.

Мне не надо много милых,
Мне б одну хорошую...

Дуся и Щегловатых идут по полю, останавливаются и снова идут...

— Уж говорено об этом, переговорено, Евдокия,—грустно говорит Леша.—Не можешь ты другом быть! Отцу не можешь и мне не можешь...

Дуська топает ногой и отчаянно, на все поле кричит:

— Не смей ты меня Евдокией называть, не смей!.. Не любишь—не надо, а это не смей...

— Прощай, Дуся...

— Лешенька... Не уходи... Ты обо мне подумай! Между отцом и матерью легко ли мне становиться?!..

— Не легко, а становишься,—сурово говорит Леша.

— Жалко мне...—Дуська плачет.—Сердце рвется... А ты не жалеешь меня...

Леша подходит, обнимает ее.

— Жалею я тебя! А что сделать, не придумаю! Не понимаю я ничего. Только чувствую—прав я...

Две машины идут по грейдеру, как в дымовой завесе. Обкомовский «ЗИС», а за ним райкомовская «Победа». Ветер несет над грейдером, над полями, над машинами тучи пыли. Пересохшая земля встала в воздух. Солнце застлано непроницаемой завесой и кажется рыжим пятном на небе. Пыль проникает в закрытые машины, покрывает волосы, брови, лица, скрипит на зубах, заставляет поминутно отплевываться.

Лютиков сидит в «ЗИСе» с секретарем обкома Селиховым. Селихов—очень маленького роста, так, что над передним сиденьем «ЗИСа» видна только круглая, обритая голова, которая живо поворачивается к собеседникам.

Кроме Лютикова в машине сидит человек в парусиновом пиджаке и соломенной шляпе. У него худое нервное лицо и темные живые глаза. Он отплевывается чаще других и с негодованием смотрит за окно машины на клубящуюся пыль.

— Тьфу, проклятье! Подлость в том, что эта пыль—самый плодородный слой почвы, и ветер его уносит. Народное богатство взлетает в воздух—вот в чем подлость! Ну просто дышать нечем!.. Председатель колхоза «Искра» писал нам в зональный институт, что пахота без оборота останавливает эрозию почвы. Жаль, что я еще незнаком с ним.

— Не жалейте, товарищ профессор,—улыбается Лютиков.—Погодите, пока с Логиновым не познакомитесь! Он с вашим авторитетом посчитается не больше, чем с другими...

Селихов поворачивает голову.

— Логинов у тебя просто пугало. Теперь вот профессора пугаешь, раньше меня... Крепкой занозой, вижу, сидит!

Лютиков не успевает ответить. Профессор кричит:

— Глядите, глядите!

Пыльный вихрь стихает на глазах. Словно огромная рука приглаживает вставшие дыбом волосы. Пыльная пелена редеет, солнце становится ярче.

Еще немного пробежала машина, и солнце засияло в прозрачном воздухе. За березовым «колком» пшеница зашелестела под ветром золотисто-зеленым колосом.

— Стойте! — закричал профессор нетерпеливо. — Да остановитесь же, пожалуйста!..

Он выскочил из машины, как только она остановилась.

За ним вылезли остальные.

— Ну вот...—Профессор отскочил, стал на колени, пощупал землю, вырвал один колос, близоруко поднес к глазам.—Вот здесь земля плотная, структурная, нераспыленная, в воздух она не взлетит. Это чьи же земли?

Селихов вопросительно взглянул на Лютикова. Тот сдержанно усмехнулся.

— Мы на землях колхоза «Искра».

— Так-так...—Профессор поднялся, потирая колени.—Логинов нам писал об этом. Как видите, метод Мальцева блестяще подтверждается Логиновым. Половина нашего института передралась с другой половиной. Одни утверждали, что на наших землях метод Мальцева неприменим, другие обосновывали обратный вывод... А Логинов в это время вел эксперимент в масштабах всего колхоза...

— ...А секретарь райкома в это время мотал из него душу!—ровным голосом закончил Селихов.

Лютиков тяжело задышал, но все-таки сдержался бы, если б Селихов его не подзадорил.

— Ну-ка,—сказал Селихов,—выскажись!

— Вы извините, Федор Сергеич, но в это время секретарь обкома мотал душу из секретаря райкома...

— Так-так, слушаю тебя!—холодно уронил Селихов.

— Вот видите.—Лютиков с отчаянием мотнул рукой.—Я должен ангелом быть, когда мне план ломают. А мне за этот план из обкома гром и молнии... По телефону—гром, а по телеграфу—молнии!

— Значит, обком виноват? Договаривай!

— А я никого не обвиняю. Виноват всегда секретарь райкома!

Селихов крепко потер обритую голову.

— Эх, Лютиков, Лютиков! Дешево ли заплатили мы за утешающие сводки?

— Согласен!—угрюмо говорит Лютиков.—Но ведь именно таких сводок ждали от нас.

— Значит, мужества не хватило!

— Федор Сергеич... Сосед мой, секретарь Белояровского района, поспорил с вами. Что вышло?—Он подождал, но Селихов молчал.—Учиться уехал. Из области уехал!

Селихов кусает губы. Профессор стоит рядом, задумчиво растирая в пальцах пшеничный колос.

— А Логинов что ж,—неохотно говорит Лютиков,—Логинов—мужик умный, кто это будет отрицать? И даровитый селекционер... Но сладу с ним нет!

Селихов потер бритую голову.

— Понемножку учимся относиться снисходительно к недостаткам людей. А вот к достоинствам терпимо относиться—этому мы еще не научились.

Лютиков усмехается.

— К достоинствам Логинова, к которым надо относиться терпимо, теперь прибавилось еще одно: бытовое разложение...

Селихов круто повернулся к нему, посмотрел прямо в глаза. Лютиков твердо выдержал взгляд.

— Это факт, Федор Сергеич! Зоотехник Смолокурова. Пошла в числе первых добровольцев из канцелярии на производство...

Профессор, поморщившись, отошел. Вырвал еще несколько колосьев и неожиданно сказал:

— Федор Сергеич! Ставлю в институте вопрос о создании здесь, у Логинова, опорного пункта института.

— Поддержим,—отвечает Селихов.

— Вы посмотрите на колосья,—продолжает профессор, голос его звучит почти восторженно.—Ведь это «мильтурум» определенно, но какой мильтурум, логиновский... глядите...

— Простите,—вдруг перебивает его Селихов.—Вы тут осматривайте поля с Лютиковым, а я проеду в Двоеданово. Поговорю с Логиновым с глазу на глаз...

Он идет к машине.

Дед Толкачев ходит по деревне и стучит в окна.

— Немедля на собрание, председатель сзывает!..

— Чего там?

— Стало быть, надо!

— Горим, что ли? Опять за керосином?

— По личному вопросу!—таинственно говорит дед и отправляется дальше.

Ему кричат вслед:

— Это какой еще такой вопрос?

— Там узнаешь! Давай в клуб...

Люди выходят из домов, переглядываются, пожимают плечами.

А по другой улице, торопясь, шагает к дому Смолокуровой Леша Щегловатых.

— Варвара Ильинишна,—говорит он собравшейся уже Варваре,—Тихон Иваныч просит вам передать, чтобы вы не ходили на это собрание...

И, не оглядываясь, Леша так же торопливо уходит.

Дуся Логинова поднимается на крыльцо своего дома. Мать повязывает косынку. Аграфена стоит рядом с ней.

— Мама,—тихо говорит Дуся.—Отец сказал, чтоб не ходили мы на это собрание...

Все взрослое население Двоеданова собралось в клуб. Шепот, бегущий по рядам, стихает, когда Логинов выходит вперед и, опустив голову, останавливается лицом к собравшимся. Он начинает говорить не сразу и тихо. Задние привстают, чтобы услышать.

— Друзья-товарищи...

Звонкий девичий голос кричит:

— Повестка-то какая?

Логинов невесело улыбается.

— Один вопрос. Обо мне. Какая уж тут повестка? Здесь будет не «слушали, постановили», а «выслушали и осудили»!..

К окну клуба, у которого стоят подростки, не замеченный никем подходит Селихов и, приподымаясь на носки, заглядывает в зал. На него шикают.

— Виноват!

Логинов продолжает:

— ... Ходят по селу слухи-шепоты. Нехорошо это!.. Всю жизнь мы делили с вами. Горе, радость и корку хлеба. Мне ли таиться перед вами? Собрал я вас, чтобы сказать: да, полюбил! Полюбил больше жизни и на всю жизнь Варвару Смолокурову!

Логинов вскидывает голову и смотрит немигающими глазами на притихший зал. И вдруг несколько голосов вскрикивают сразу. Но один голос, принадлежащий старухе, утешавшей Вассу, пронзительно выделяется:

— А совесть у тебя есть? От живой-то жены?!..

Логинов покачал головой.

— Легко ли мне стоять перед вами? Но жить, как вор ночной, не могу. Скрываться не хочу! Хотите, чтобы с такой судьбой моей остался вашим председателем,—останусь! Скажете, недостоин—уйду!.. Судите, я погожу!..

И Логинов сходит с возвышения, на котором стоял, и пробирается к выходу. Люди, толпившиеся в проходе, теснятся, давая ему дорогу. Люди говорят открыто, не таясь.

— ...От живой жены...

— ...Если б не от живой, так разговору б не было!

— Я, откровенно говоря, был против этого собрания!—Это говорит Толкачев-сын.—Но если уж так сказать, то семью рушить не подходяще! Наша семья должна быть крепкая.

Леша Щегловатых выкрикивает:

— Крепкая, но не крепостная!..

— Ты-то что в семье смыслишь, комсомол? Свою заводи, потом суди!

— Люди! Люди!—Тетя Паша, доярка, взбирается на ступени, к столу, где обычно сидит президиум, властно кричит.—Тихон! Ты погоди, слово мое послушай!

Логинов уже в дверях, оборачивается.

— Злость у меня на тебя была, Тихон... и на Варвару. Скрывать не хочу. Из избы своей честью ее попросила. Но хочу я сказать: не судья я тебе, Тихон Иваныч! Знаем

мы, кто постарше, как пришел ты к нам в Двоеданово. Взял тебя Филипп за Вассу с большой обидой! И это знаем. Красив ты был. Девки на тебя заглядывались... да и бабы постарше! Муж покойник бивал и меня за тебя...—Она оборачивается на смех.— Чего зубы скалите? И я молода была! Только ты и не видел этого, Тихон Иваныч. Все поля и поля. Для нас и об нас ты думал, только дитя малое этого не знает. Неладно у тебя сейчас получилось, но, видать, судьба у тебя... Все у нас с тобой перемешано,—судьба и вина. Так что живи уж с нами, как жил...

Ответить Логинов не может. Он прикрывает рукой глаза и выходит. За дверью его хватает за руку дед Толкачев.

— Слышь, Тихон,—у деда вытаращены глаза не то от испуга, не то от любопытства,—а ведь старший секретарь тут!..

Логинов хмуро смотрит на деда, медленно приходит в себя.

— Какой еще старший?

— А самый старший! Над секретарями! Из области который. Маленький, голова бритая, колышком... Под окном стоял. Все время...

Логинов ошалело взглядывает на деда и быстро выходит из клуба. Навстречу ему идет Селихов.

— Здорово, Тихон Иваныч! Не вспоминаете меня? Видались с вами на областной конференции.

— Помню, Федор Сергеич.

Он машинально пожимает протянутую руку.

— Вот приехал.— Селихов пристально смотрит в глаза Логинову, словно высматривая, что это за человек перед ним.—Решил посмотреть, как дела у вас идут. Жалуются на вас!

Лицо Логинова принимает замкнутое выражение.

— Знаю.—Он усилием воли сбрасывает с себя душевную размягченность—следствие только что миновавшего разговора в клубе.—На поля поедем?

— Не сейчас!—Улыбка едва трогает твердый рот Селихова.—Я там оставил Лютикова и профессора Подаркина. Кое-что посмотрел уже... Давайте поговорим просто до их приезда.

— В правление пойдем?

— Да нет, пожалуй... Мы все по кабинетам разговариваем. Давайте к вам пойдем, если не возражаете!..

Снова их взгляды скрещиваются, как оружие. Логинов колеблется одно мгновение. Решительно встряхивает головой.

— Ладно. Пойдем ко мне...

Они идут рядом по улице. Селихов, заложив руки за спину, по видимости беспечно, но зорко приглядывается к тому, как выглядят дома, чем крыты крыши. Внезапно говорит:

— Заборы-то покосились...

Логинов кивает.

— Да, недоделок много еще.

— Тихон Иванович, как вы думаете, зачем я приехал к вам?—неожиданно спрашивает Селихов.

— Да ведь сами сказали,—неохотно говорит Логинов.—Жалуются на меня...

Логинов останавливается. И снова они с Селиховым выжидательно смотрят друг другу в глаза.

— Федор Сергеич,—медленно говорит Логинов,—долго ли буду я ежегодно обманывать советскую власть? Мне тяжело это!

Селихов даже отступает.

— «Обманывать»?!.. Вот так раз... Значит, прав был Лютиков, когда говорил, что вы обманываете ее?

— Прав! Когда мне говорят: сей в этот срок, так требует власть, а я знаю, земля требует другого; кого обмануть мне, землю или власть? Когда говорят: убирай комбайнами тогда-то, иначе ты антимеханизатор, а я знаю, что, начав уборку жатками на десять дней раньше, я соберу пшеницы на тридцать процентов больше; кого обмануть мне, пшеницу или советскую власть? А землю и пшеницу не обманешь. Они не уродят. Посылаю лживые сводки, чтоб не мешали делать, как надо. Я спрашиваю, Федор Сергеич: долго ли так будем жить?

Селихов испытующе смотрит на него.

— Хотите, чтобы не вмешивались в ваши дела?—Помедлив.—Хорошо! Не буду! И Лютикову скажу!

— То есть как это—не вмешиваться?—резко говорит Логинов.—Вы обязаны вмешиваться! Бейте меня, если сделаю во вред делу! А если на пользу народную... еще больше обязаны вмешиваться! Одному ли Мальцеву вперед двигаться? Или Лыскину на Кубани? Или колхозу «Искра»? Или десятку других? Как это мы до коммунизма добежим, если не будем перенимать хорошее, толкать друг друга?.. Кто нам поможет в этом, направит, если не партия? Для чего вас поставили? Как это—не вмешиваться?..

Селихов раскатисто смеется, потирая голову.

— Понимаю Лютикова!.. Он мне сказал недавно: Логинов—мужик умный, но еще одного такого в район, и я повешусь!.. Ладно, Тихон Иваныч, не обижайся, если не сразу отвечу. Думать надо. Пойдем теперь.

Логинов смотрит на него блестящими глазами.

— Вы прислушайтесь к человеку, который на земле сидит, и требуйте от него, чтобы знал он свою землю... Где бугор, где низина, куда солнце попадает чаще и куда не приходит, что на северном склоне сеять, что под лесом и когда сеять и чем убирать... Где какой ветер идет и сколько влаги, пусть тысячи гектаров своих знает, как огородник—уголок под забором, и тогда мы всю землю, весь народ зальем пшеницей! И она будет как вода, как воздух, безотказно.—Он замолчал, глядя в пространство, улыбаясь своей мечте, которую видел так ясно.

Селихов, кивая, слушал его.

— Это, Тихон Иваныч, будет!—твердо сказал он.

— Я ли это не знаю? Наступит такой день...

Логинов внезапно оборвал.

— Однако пойдем, Федор Сергеич! Плохой я хозяин—гостя на улице держу!

Он сворачивает на узкую деревенскую уличку, поросшую травой. Они проходят мимо ребят, азартно играющих в волейбол, и подходят к избе, в которой живет Варвара Смолокурова. У крыльца Логинов останавливается.

— Это мой дом только со вчерашнего дня, Федор Сергеич!..

— Догадываюсь.

— Я долгом почитаю предупредить вас... Вы лицо официальное, если неудобно вам...

— Гм...—Снова Селихов испытующе смотрит на Логинова.—А я не помешаю?

Логинов радостно вспыхивает.

— Гостем будете. Первым... Только...—Лицо его твердеет.—Если проработать меня хотите, изругать, сделайте это здесь! Там...—показывает на дверь избы,— прошу не делать этого! Из-за меня много женщина эта муки приняла! И принимает!..

— Чего тебя ругать?—хмуро говорит Селихов.—Сам себя поедом ешь! Невооруженным глазом видно!

— А вы?.. Мне мнение ваше... дорого ведь...

— А зачем тебе мое мнение? Народ высказался! Дороже небось! Давай.

И Селихов подталкивает Логинова к дверям.

— Варвара Ильинична! Встречай гостя!

Варвара поднимается навстречу входящим, спокойно пожимает протянутую руку Селихова. Смущается почему-то Селихов.

— Вот пришел,—говорит он громче, чем нужно.—Нет ли жалоб на председателя колхоза?

— Есть!—спокойно отвечает Варвара.—И не одна...

— Чаю мне дадите—и я дам делу ход! Слово!

— Погодите минутку. Посидите поговорите.

Варвара выходит. Гремят чашки.

Знойный воздух над хлебами поднимается колеблющейся завесой. Треск кузнечиков сливается с рокотом работающих моторов. Синее, яркое небо.

На полях кроме комбайнов убирают хлеб конные жатки, триера. Куда ни взглянешь, до горизонта, работают машины, люди. И всюду мелькает азартное, полное напряжения лицо Тихона Логинова. Урожай.

По пшенице, уже золотой, с ровным полным колосом, бегут волны. И она словно дрожит от напряжения.

Трактор, который ведет Березов, тащит за собой комбайн. Справа от комбайна высится стеной пшеница, слева ложится низкий срез стерни. На соломокопнителе орудует вилами Дуня-маленькая, повязанная до самых глаз. Соломокопнитель полон, Дуня нажимает рычаг и... вместе с огромной копной вываливается из соломокопнителя. Вскакивает, отряхивается и бегом догоняет ушедший далеко комбайн. Березов оборачивается. На пыльной маске блестят белые зубы.

— Это тебе, Дуня, не коров доить...

Дуня-маленькая взбирается на комбайн, оттягивает прикрывающий рот платок, и Березов слышит задорный голос:

Милый пашенку пахал
Не сохой, а трактором.
Не гонюсь за красотой,
Гонюсь за характером...

— А у тебя, Савьушка, ни красоты, ни характера!—заканчивает прозой Дуня и хохочет.

— Поздно спохватились, Дунечка!—кричит Березов, и Дуня-маленькая поспешно хватается за вилы.

Логинов прыгает на комбайн, который ведет Тоболяков.

— Сколько снимем?—спрашивает он.

Тоболяков солидно прикидывает, откашливается.

— Да уж все шестнадцать центнеров, не меньше.

Логинов щурит глаза, еле удерживаясь от смеха.

— Нет, друг, двадцать, а то и двадцать один...

— Ну да?

— Вот тебе и да!..

Все сейчас радует Логинова, все веселит: небо, земля, золотые волны пшеницы, голоса людей, грохот машин. И ему мерещится лицо Варвары. То оно проплывет, то поднимется вверх к безоблачному небу—всюду она. Губы Логинова морщит неудержимая улыбка.

Окна в кабинете Лютикова открыты настежь, завешаны сверху. Жара. В райкоме тишина, людей мало, все на уборке. Лютиков сидит за столом и со злостью смотрит на белобрысую голову инструктора Лыткина.

— Давай, давай! Так, говоришь, самый высокий по району урожай у Логинова? Это я и без тебя знал! Ты договаривай! Вижу, обнаружил неполадки, по лицу вижу...

— Опять огорчили, Николай Иванович! Наблюдается отрыжка антимеханизаторских настроений! Был я в МТС, точные цифры взял.—Лыткин роется в пухлом портфеле.—Вот они... по работе комбайнов! По всем колхозам комбайны идут с перевыполнением! По пятнадцать гектаров сменное задание, а в «Искре» едва-едва десять натягивают...

Лютиков приподымается.

— Как-как?

— Точно вам говорю, Николай Иванович, не больше пяти!

— Ты кто?

Лютиков выходит из-за стола с таким грозным видом, что Лыткин вскакивает и отступает.

— Вот какие у тебя выводы, значит?—спрашивает Лютиков, загоняя испуганного Лыткина в угол.—Вот как ты райком ориентируешь? А думал ты, арифметическая твоя душа, что в «Искре» комбайн вымолачивает зерна с гектара в три раза больше?!.. А думал ты, что если по два центнера с гектара брать, так у тебя комбайны забегают, как гончие собаки. По пятьдесят гектаров за смену уберут! Уйди с глаз...

Лютиков резко отворачивается, подходит к столу, срывает телефонную трубку.

— Лена... Дай-ка мне редакцию, поживее... Да-да! Дедюхин, ты?.. Материал по «Искре» не удосужились?.. Есть? Так почему же ты держишь?—Он косится в сторону инструктора.—Лыткин сказал—задержать? А своей головы у тебя нет?.. Почему это

ты думал, что я так считаю? Так мы с тобой далеко не уедем, Дедюхин! Нужно быть патриотом своего района...—Он сердито слушает объяснения Дедюхина.—Мало ли что было? А теперь выяснилось, что Логинов первым в области подхватил решения Шадринского совещания! Это понимать надо... Клише? Откуда я знаю? Сам решай такие вопросы! Привыкайте к самостоятельности, дорогие товарищи!..

Он с треском бросает трубку.

Раздача хлеба на трудодни—дело обыкновенное и в то же время торжественное. Много народу у амбара-кладовой, и почти все в выходных костюмах.

Два колхозника выволакивают из амбара кули с зерном и ставят их на весы. Тут же столик, за которым сидит бухгалтерша.

Небо осеннее, в клубящихся бегущих тучах, которые нет-нет, да и прорываются реденьким дождем. Но никто не обращает на это внимания. Бригадир трактористов Тоболяков расписывается в получении.

У столика бухгалтерши, заложив руки за спину, стоит дед Толкачев и распоряжается решительно всем.

— Ты, Тоболяков,—говорит он, шевеля бровями,—ценить должен, какую премию тебе отвалили. Знай, кому пашешь! А ты морду воротил. Тебя, дурака, в рай тащить—недоуздок надевать надо!

Тоболяков смущенно оглядывается на свою молодую жену, которая стоит за ним с ребенком на руках.

— Что ж ты ругаешься, дедушка? Не на совесть я работал?

— Этого не скажу, а учить вас надо! Ты на жену не озирайся! Она тебя за науку не разлюбит! Куда ей с дитенком деваться?

Дед замечает Березова с неизменной гармонью в руках.

— А ты чего зубы скалишь? Получай свое!..

— Мне, дед, торопиться некуда! Дети не плачут...

Березов оглядывается. Неподалеку, конечно, вертится Дуня-маленькая, но не смотрит в его сторону. Березов вздыхает.

— Эх, дед! Нету счастья, нету доли!

— Погоди,—обещает дед,—еще наплачешься. Вот она крутится, доля твоя. Лови!.. Однако проходите, некогда мне с вами...

Дед видит проходящего мимо Логинова и озабоченно кричит:

— Тихон, а Тихон! Сюда иди, дело есть!

Логинов, улыбаясь, направляется к нему. А Березов, вдруг исполнившись решимости, широко шагая, приближается к Дуне-маленькой. Тоненькая фигурка девушки в новом красивом платье кажется ему восхитительной. Березов трусит, кажется, первый раз в жизни.

— Дунечка!—говорит он.

Дуня поворачивается к нему, кокетливо щурит глаза.

Но все-таки, не будь Березов так взволнован, он увидел бы, что она радуется и волнуется не меньше его.

— Дунечка! Вот разбогател я, завалили меня зерном, а зачем мне это? Кто порадуется со мной?

— Скучаешь, Саввушка?—спрашивает она тоненьким голосом.—А ты попой.

И сама поет, улыбаясь:

Ягодиночка на льдиночке,
А я на берегу!
Положи, милый, тесиночку,
А я перебегу...

— Смеетесь надо мной, Дунечка?—У Березова насильственная улыбка.

Дуня смотрит на него, покачивая головой.

— Глупый ты, глупый...

— Дунечка!—вскрикивает Березов.

— Тише! Люди кругом!

— А мне что?

Березов хватает Дуню за руку и, перекинув гармонь за спину, тянет за собой девушку. А куда, и сам не знает.

— Слышь, Тихон, твои трудодни куда? В какой дом?—спрашивает Логинова дед.— В старый... Вассе Филипповне?

— Ладно.

И дед Толкачев, улыбаясь лукаво и озабоченно, говорит Логинову:

— Понимаешь, какой характерный у меня сынок! Трудодни забрал, а премию не хочет! Почему? Не заслужил, говорит! Вот ведь—сукин сын, а совесть заговорила... Толкачев все-таки!

Логинов усмехается.

— А мы ему на дом пошлем... Амбары освобождать надо. Дождь пойдет—зерно на поле намокнет.

Толкачев-сын сидит один в избе, перед ним пустая бутылка, наполовину налитый стакан, черная корка, густо посыпанная солью. Толкачев тоскует. Семью свою, жену и двух сыновей, выгнал во двор. Оттуда слышны их голоса, и время от времени Толкачев грозит в окно, за которым никого нет.

— Обсели?—бормочет он угрожающе.—Вас пожалел, себе в душу наплевал... У-у-у... брысь отсюдова... все...

Он смахивает со стола пустую бутылку и пригорюнивается.

— Не нужна мне твоя премия!.. Насмехаешься? Чем я тебе помогал? Врешь, Тихон, не возьмешь этим... Не знаешь ты Василия Толкачева души... и он тебя знать не желает!..

Во дворе слышно рычание грузовой машины, въезжающей в узкие ворота, треск сломанного столба.

— Что ж вы премию свою не берете? Загордились? Вот Тихон Иваныч прислал! Куда ссыпать?

Толкачев грузно поднимается, цепляется ногой за стул, свирепо сшибает его в сторону и выходит на крыльцо.

— Эт-та што?—грозно спрашивает он шофера.—Кто велел? Никуда не ссыпать! Поворачивай обратно!..

— Васенька!..—пробует вмешаться жена.

— Цыц!

Шофер, зализывая скрутку, искоса поглядывает на Толкачева.

— Раненько, Василий Михайлыч, праздновать начал! Ради урожая, что ли?

— Но-но!.. Молоко... это... обсуши!.. С бригадиром говоришь!..

Он, пошатываясь, идет к воротам. У сломанного столба останавливается, горько качает головой.

— Ломаете? Рушите? Давайте-давайте! Все ломай!—вдруг вскрикивает он.—Дом ломайте! Бей, круши!..

И, хватаясь за забор, выходит на улицу.

Тихон Логинов сидит на стуле и говорит, не спуская глаз с Варвары, которая снует по горнице, прибирая посуду, перетирая ее полотенцем, висящим через плечо.

— ... Не было у меня случая, Варя, чтобы прошел я мимо Авраамиева камня и не вспомнил этот куст пшеницы! Мало мне лет было, а закрою глаза и каждый колос в этом кусте вспоминаю. Вокруг паханая земля, и пшеница на ней слабенькая, нищая, тощая, пустозерная... А здесь, на битой копытами дороге, высокий стебель, колос налитой! Крепко я задумался: почему? Двадцать первый год шел, голодный... Засуха была... не помнишь?

Варвара улыбается одними глазами.

— Нет, не помню... Я родилась только...

— Маленькая была, правда!—Логинов задумчиво смотрит сквозь стену комнаты, словно видит за ней далекое прошлое.—Давно это было!

Он наклоняется, берет Варвару за руку, притягивает к себе, сажает на колени, заглядывает в глаза.

— Этот колос через всю мою жизнь пророс!.. Новый сорт пшеницы выводил для наших мест—об этом колосе думал... Двенадцать лет на это ушло. Про Мальцева узнал—снова колос этот в памяти встал и подсказал: прав Терентий Семенович... Теперь над неглубокой заделкой семян думаю, и снова колос подтверждает: можно! Пророс ведь он из семени, которое падалицей в землю ушло... Вот, Варя, какой колос мне повстречался!

В окно сильно стучат. Варвара вскакивает, открывает окно и сразу отходит. За окном стоит Василий Михайлович Толкачев.

— Тихон!—сипит он.—Выдь на минуту!..

— Чего тебе?

Варвара тихо говорит за его спиной:

— Выйди к нему. Разве не видишь, человек взволнован?

Логинов улыбается мягко, снисходительно. Ему ли не знать Василия Толкачева и его волнения.

Он выходит во двор. Толкачев хватает его за рукав и оттаскивает в сторону от крыльца. Он протрезвел несколько, но его все еще пошатывает.

— Зачем премию мне прислал?

— Вася!—просит Логинов.—Ты хоть дыши в сторонку.

— Премию зачем?—Толкачев придвигает пьяное, воспаленное лицо еще ближе.—Из-за тебя пью...

— Не психуй, Вася! Вся бригада премию получила, и бригадир свое должен получить.

— Я донос на тебя писал! Ему ход дали!..

— Не долгий ему ход дали, Вася. Не тужи!

— Подлецом меня считаешь? Скажи, считаешь?

— Считаю!

— Ага!

Толкачев отступает на шаг, с отчаянием смотрит на Логинова.

— Ты избавься от этого, Вася! От трусости избавься!

— Дай мне в морду! Ну??.. Тиша! По старой памяти, дай!

Он опять налезает на Логинова, тот отталкивает его.

— Иди проспись. Скушно мне с тобой!

— Дай!

— Не хочу я тебя бить!

Толкачев горько кивает.

— Нечуткий ты человек, Тихон. Не про тебя, видно, «Правда» писала, что, ежели ты председателем поставлен, должен задушевно к людям относиться!..

— Иди проспись... Задушевный...

Логинов уходит в избу, не обращая внимания на то, что Толкачев позади бормочет что-то еще.

Варвара ждет.

— Что он хотел?

— Напился!—неохотно отвечает Логинов и вдруг порывисто обнимает ее.

— Милый ты мой человек, до смерти тебя люблю!..

Они стоят, обнявшись, посередине горницы.

Чистые, высокие снега прикрыли Зауралье. В снегах залегло Двоеданово, как медведь в берлоге. Дымки курятся над трубами.

Перед старой логиновской избой стоят Аграфена, Семен и Дуська. На Семене щегольской коротенький полушубок, валенки, ушанка, сбитая набекрень. На Дусе рабочий ватник. Аграфена, в черном узком пальто, в черном платке, неуловимым чем-то напоминает монашку. Все трое оглядываются на заиндевевшее окно, за которым мелькает лицо матери. Говорят вполголоса.

— ...Не пойду я с вами, вот и весь сказ!—говорит Дуська. На лице ее замкнутое, «логиновское» выражение.

Аграфена кривит рот, Семен кипятится:

— Как это можешь ты не идти? Не сестра ты нам? Не дочь матери своей?

— Она отцова дочь!—ядовито цедит Аграфена.

Дуська поворачивается к ней с вызовом.

— Ну и отцова! Не отопрусь!.. А к «наставничку» вашему не побегу! И тебе, Сеня, стыдно! Опиум. Суеверие. Кандидат партии ты...

— Помолчи!— Семен оглядывается и угрожающе:—Гляди, Дуська, от семьи отбиваешься! Не каялась бы... Не сами идем, мать попросила. Мать не хочешь уважить?

Аграфена хихикает со злобой.

— Она вот кого хочет уважить! Вон он стоит, уважатель ее...

Семен оглядывается. В конце улицы неподвижно стоит фигура Леши Щегловатых.

— Его не тронь, змея!—яростным шепотом говорит Дуська.—Не тебе он чета, богомолка!.. К нему пойду, так и знайте! Не к вам!..—Она поворачивается и отцовской широкой походкой уходит.

— Гляди, Дуська!—говорит Семен вполголоса.

Дуська отвечает, не оборачиваясь:

— Не пугай, не пугливее тебя!..

Брат и сестра смотрят ей вслед. Видят, как она подошла к Леше, сказала что-то, взяла его под руку, и они пошли по снежной улице.

— Еще лучше...—злобно сказала Аграфена.—С ней хлопот не оберешься. Без нее пойдем. Отцова кровь...

— Черт вас знает,—бормочет Семен.—Всыпешься еще с вами...

Чулымов поглаживает желто-седую бороденку, щупает глазами брата и сестру Логиновых.

— ...Чего же надобно вам от меня, детки?

— Пожалей мать,—хмуро говорит Семен,—скажи, что делать?

— Молюсь за нее еженощно. Поможет господь. Уповайте на него!

Аграфена прикусывает губу.

— Не за нее молиться надо, голубь ты наш! Вымоли у бога, чтобы сгинула Варька эта...

Чулымов сокрушенно покачивает головой. Семен не выдерживает.

— Только крепко молись! Не так, как дождь вымаливал! А то у отца вчетверо урожай без дождя, без молитвы...

Чулымов оскаливается.

— Безбожник твой отец, с нечистым связался! И ты, видно, такой. Тьфу на тебя...

Аграфена обжигает Семена взглядом.

— Дурак он у нас, наставник! Не сердись, прости христа ради! Мы все сделаем, что скажешь,— и я, и он! Только вымоли погибель Варьке...

Чулымов, отдуваясь, строго смотрит на нее.

— Нельзя у бога просить смерти для твари живой! Злое дело человек творит!.. А бог... он простить может...

— Говоришь...—едва слышно переспрашивает Аграфена.

Семен впивается взглядом в «наставника».

— Ничего я не говорю!—сурово отвечает Чулымов.—Это дело не мое. Мое дело—грех отмолить, если... свершится он!..

Брат и сестра переглядываются. Одновременно отводят глаза.

За окном метет снег. Топится русская печь. Близко к печи стоит стол, за которым сидит Логинов. Лицо его сосредоточенно. Он шелушит между ладоней колос, бережно ссыпает зерно в конверт. Перед ним лежит крохотный снопик, из которого Логинов вытягивает колосья.

По другую сторону стола сидит Варвара и, высунув язык от старательности, пишет. Логинов поднимает глаза и наблюдает за ней с ласковой улыбкой.

— Над чем трудишься, Варенька? Язык откусишь!

Оба слышат возню в сенях. Ширкает веник, обметая снег с валенок. Варвара встает.

— Кто бы это?..

Дверь отворяется. На пороге стоят, потупившись, Семен и Аграфена Логиновы.

Тихон Логинов шагает вперед, инстинктивно закрывая Варвару.

— Снежок... морозец...—неловко говорит Семен, не глядя на отца.

Глаза Логинова жестки, колючи.

— Зачем пришли?

Аграфена выступает вперед, подталкивает Семена, кланяется не то отцу, не то Варваре.

— Мириться мы пришли, батя. Нехорошо так жить, совестно!..

И Семен обретает постепенно прежнюю свою развязность.

— Батя, ты уж прости меня, погорячился я, когда встретились...

Логинов недоверчиво смотрит на сына.

— Прошлого не вернешь.—Семен прижимает руку к груди,—а вперед... чего загадывать? Дети мы твои, Логиновы, с руки ли нам ссориться?

— Мать знает, что вы... ко мне пошли?

— Знает!—помолчав, отвечает Семен.

Тяжелое молчание. Логинов внимательно и задумчиво смотрит на детей. Ему хочется верить. Варвара, которая молчала до сих пор, тихо говорит:

— Вы бы сели.

Семен кланяется.

— Постоим.

Он смотрит на суровое лицо отца. Аграфена вытирает сухие глаза концом головного платка.

— Прости его, батя. Он по случаю к тебе пришел! Звать тебя...

— Сговор у меня,—прочувствованно говорит Семен.—Пора и мне семью заводить! Хочу, чтобы отец посмотрел невесту мою!

Он смотрит на внезапно смягчившееся лицо Логинова и, захлебываясь, торопится:

— ...Матери не будет. С ней другой раз отпразднуем... Очень просим прибыть вас и Варвару Ильинишну в воскресенье... У нас в Неопалимове соберемся! У меня в буфете... Транзитный как на целину отойдет—свободно у нас! Просим... если зла на нас не держите...

— В буфете?!—протяжно спрашивает Логинов. Он колеблется. Семен и Аграфена смотрят на него с тайным страхом. И снова раздается голос Варвары:

— Что же, Тихон Иваныч... Почему не поехать?..

Логинов поворачивается к ней. Семен бросает на нее быстрый, почти благодарный взгляд. Аграфена не поднимает глаз.

Снег падает лениво. Все бело вокруг. Варвара стоит на крыльце, закутанная по брови в пуховый платок.

Из-за угла вырываются розвальни, в которые заложены сытые вороные кони. Логинов осаживает их у самого крыльца.

— Садись скорее... Застоялись...

Варвара, путаясь в полах тулупа, спускается с крыльца. Кони храпят и рвут вожжи. Логинов сдерживает их умелой рукой, посвистывает. Успевает подоткнуть сено под ноги Варвары.

Кони берут с места сразу. Розвальни перемахивают через снежный увал.

— Ох!

— Держись!..

Варвара заглядывает в возбужденное лицо Логинова, прячет улыбку.

— Почему не в машине поехали?.. Ты, кажется, про машину говорил...

— Разве пройдет машина по степи сейчас... А эти...—Логинов отваливается на вожжах, придерживая коней.—Эти пройдут хоть куда!..

— Ой, врешь!.. Любишь просто...

У глаз Логинова собираются мелкие морщинки.

— Люблю!—признается он смущенно.

— Вот и есть антимеханизатор!..

— То другое... А тут... Кони... живое...

Кончилась улица, мелькнула мимо околица, и вот степь разлеглась белым безбрежным морем, и непонятно, где она переходит в небо. Дорога едва намечена наметенными сугробáми.

На просторе кони сами прибавили ходу. Логинов встал на колени, оглянулся на Варвару, глаза озорно блеснули.

— Не боишься?

— С тобой ничего не боюсь!

И вздрогнула от разбойничьего, дикого свиста. Логинов поднял вожжи над головой.

— Эх, залетные мои!..

Ветер засвистал в ушах, комья снега застучали в передок розвальней, забились гривы над вытянутыми шеями.

— Эх, наддай!..

Логинов заглядывает под платок, прикрывающий лицо Варвары, и видит снежинки на ресницах, смелые глаза, видит, что Варвара так же возбуждена бешеной скачкой, как и он. Радость переполняет Логинова, в ней все—простор, любовь, сумасшедший бег коней. Логинов кричит так, как кричали в этой степи кочевники:

— О-эй, йо-о!

Кони стелются над дорогой. Логинов прижимает к себе Варвару.

Снег бьет в лицо, ветер режет. Варвара поднимает голову, прислушивается. Сквозь свист ветра слышно—Логинов поет:

Начинаются дни золотые
Огневой, непродажной любви!
Эх вы, кони мои вороные!
Черны вороны, кони мои!

Он все крепче обхватывает плечи Варвары.

Мы ушли от проклятой погони!
Перестань, мое счастье, дрожать—
Нас не выдадут черные кони,
Вороных никому не догнать.

Ветер свистит в степи, поднимает снежные столбы, кружит их, кони летят, как ветер.

— Пурга поднимается!—кричит Логинов.—Ничего, перегоним!..

Кони все наддают и наддают.

Зауральская пурга стучится в освещенные окна железнодорожного буфета станции Неопалимово. Буфет закрыт. Ночь.

Столы в буфете составлены в длину, ярко горят лампы, тепло, светло. Пир в разгаре. В центре, рядом с Семеном Логиновым, сидит невеста, завитая, с пунцовым ртом, бледно-голубыми глазами навыкате.

Выпито уже порядочно, гости шумят. По правую руку невесты—Тихон Логинов и Варвара. Рядом с Варварой—Аграфена. Напротив Варвары важно развалился предрайпотребсоюза Новожилов—важный гость. Остальные: кооператоры, артельщики, две буфетчицы—подружки невесты, поминутно тянутся к Новожилову с лафитничками—чокнуться. Новожилов смотрит на Варвару, поднимает бокал.

— Выпьем, Варвара Ильинишна!.. Работать уметь надо, гулять уметь надо!

Губы Логинова плотно сжаты, лицо вытянутое, суровое. Варвара украдкой косится на него. Он замечает, улыбается ей, но улыбается только ртом.

Патефонный диск кружится беспрестанно. Патефон стоит за Семеном, он меняет пластинки. Обрывки разговоров, пьяные вскрики, дым папирос. Варвара прикрывает глаза, крепится.

— Не душно вам, Варвара Ильинишна?—вкрадчиво спрашивает Аграфена.—Выйти не хотите?

— Нет, я посижу!..—У Варвары вымученная улыбка.

Семен наливает отцу вино и следит за этим разговором, ловит взгляд Аграфены. Та едва заметно покачивает отрицательно головой.

— А эту песенку не желаете?—спрашивает Семен подружку невесты.—Очень популярная!..

Вертится диск патефона.

В бананово-лимонном Сингапуре,
В бурю...

— Бананы в этом году были у нас в буфете!—говорит подружка невесты.—Неинтересно... Картошка сладкая... одна мода!

— Из Сингапура получали?—спрашивает кавалер справа.

— С базы прислали!

— Вот, Варвара Ильинишна,—говорит Новожилов.—Не хватает у нашей молодежи этого... романтики! Подъемные ей подавай! А мы в молодости о закуске не думали! Выпьем, Варвара Ильинишна...

— Не могу я больше...

Семен наклоняется к отцу.

— Выпьем со мной, батя! Кто старое помянет, тому глаз вон!..

Логинов брезгливо улыбается.

— А кто забудет, тому оба...

Семен словно не слышит слов отца. Он замечает, что Новожилов поднимает бокал, и вскакивает, стучит ножом по тарелке.

— Слово предоставляется товарищу Новожилову!

— Просим, просим!—кричат артельщики.

Логинов поворачивается к Варваре.

— Зря приехали. Чужие мы здесь!

Варвара судорожно вздыхает.

— Кажется... не надо было...

Логинов встревоженно смотрит на нее.

— Плохо?

— Нет, ничего...—Снова улыбка через силу.—Душно немножко. Я выйду, пожалуй...

Аграфена, вытянув шею, прислушивается к разговору.

— Я с тобой...—говорит Логинов.

— Ни в коем случае... пожалуйста...

Новожилов наконец одолевает общий шум и говорит:

— Товарищи гости! Несмотря на то, что кооперация, в порядке самокритики, еще не обеспечивает население детским инвентарем, план брачных сочетаний перевыполняется! В результате спрос на колыбели обгоняет предложение! Поднимаю, друзья, этот бокал за счастье молодых!..

Во время его речи Семен перехватывает пристальный взгляд Аграфены. Она кивает. Семен незаметно выскальзывает за дверь и почти сейчас же возвращается. Гости аплодируют. Семен кланяется и, улыбаясь, шепчет невесте:

— Встань, корова!..

Невеста встает. Семен стучит ножом по тарелке.

— В добавку предлагаю выпить за отца моего, председателя колхоза, Тихона Ивановича! За счастье его!..

Он протягивает бокал Варваре.

— Пригубьте, Варвара Ильинишна, грех за это не выпить!

Гости аплодируют. Варвара поднимает бокал, смотрит в глаза Логинову и выпивает. Встает, опираясь о стол.

— Я... выйду. Вы сидите, сидите! Я сейчас...

И она торопливо идет к дверям. Аграфена провожает ее взглядом. Невеста говорит что-то Семену на ухо, но он не слышит. Лицо его перекошено напряжением. Но гости шумят. Никто не смотрит на лицо Семена.

Он встряхивается и кричит:

— Кавалеры! Даю быстрый фокс! Приглашайте...

Его прерывает стук словно хлопнувшей крышки и отчаянный вскрик. Гости вскакивают. Логинов бросается к двери.

— Несчастье какое-то!—говорит подружка.—Только потанцевать собрались...

Гости толпятся в дверях. Семен держится сзади. Но Аграфена протискивается вперед.

— Пустите! Пустите же...

Из-за двери доносится низкий, отчаянный вопль Логинова.

— Варя!..

Аграфена возвращается из коридора. Лицо ее спокойно.

— Ай, беда! Люк в погреб кто-то не закрыл посередке коридора... Темень!.. Упала, голубушка!..

— Доктора!—взвизгнул женский голос.

В зале буфета наступила тишина. Семен стоит позади притихших гостей. Рука его машинально потирает горло.

Неопалимовская районная больница. Низенькая белая палата. Четыре койки. На одной из них лежит Варвара. Узнать ее нельзя. Она вся в бинтах: лицо, руки, грудь. Только один глаз свободен среди белых бинтов, лихорадочно блестит.

Около койки сидит Дуся Логинова. По щекам ее текут медленные слезы. Она слышит прерывистый шепот:

— Дусенька...—Варвара с трудом управляется с дыханием.—Умираю, Дусенька... жалко...

Дуся ломает руки.

— Извели тебя, знаю! Правду Леша говорил!.. Нарочно люк оставили... Я виновата, я...

Шепот Варвары становится тревожным.

— Забудь... забудь, Дусенька... чтоб и мыслей таких у тебя не было. Отца пожалей... он и без того очень горевать будет... Мы счастливы были... Ты побереги отца, Дусенька, он в поле герой, а с поля... ребенок малый...

— Миленькая!..—Дусины слезы капают на повязки.—Почему вы отца сюда не пускаете? Мучается он...

— Нет... нет... он какой меня видел, пусть... такой помнит.

Варвара начинает метаться. Из глубины палаты бесшумно появляется сестра, поправляет ее голову.

— Не волнуйтесь! Никого к вам не пустим!

Леша Щегловатых стоит возле Логинова в приемном покое. Держит его за рукав. Глаза Логинова безумны.

— Нельзя, Тихон Иваныч!—уговаривает Леша, и подошедшая сестра подтверждает:

— Нельзя ее волновать.

— Видеть ее...—говорит Логинов, бессмысленно поводя глазами.—Видеть ее нужно...

— Нельзя, товарищ Логинов!—убеждает сестра.—Вред ей сделаете!

Логинов прислушивается к ее словам, овладевая собой огромным напряжением воли.

На улицах Неопалимова бушует пурга. Сугробы наметены на улицах. Логинов, Дуся, Леша идут под хлещущим снегом. Логинов останавливается, оборачивается. Здание больницы смутно виднеется сквозь снежную пелену.

— Где лежит она?.. Где комната ее?

Дуся смотрит на больницу.

— Вот оно... Третье... За трубой сразу...

Логинов стоит и смотрит на окно.

— Пойдем, батя!..

Они уходят. Улица в снежной мгле перед ними. Из мглы выступают две фигуры, за которыми видны стоящие розвальни, лошади. Подходят к ним.

— Вы зачем тут?—безучастно спрашивает Логинов.

Толкачевы, отец и сын, молча смотрят на него.

— За конями приехали?—все так же равнодушно спрашивает Логинов.

— За тобой приехали,—мягко говорит старик.—Мы с Васькой за тобой ехали! Там люди ждут тебя, Тихон, тревожатся...

— Тревожатся!..—повторяет Логинов.

Он вдруг поворачивается и бежит обратно. Полы распахнутого тулупа развеваются. Дуся хочет броситься за ним, дед удерживает ее.

— Погоди, девка!—Дед кивает на Лешу.—Вы молодые, вам тут делать нечего. Ждите! Мы с Васей пойдем за ним...

Тулуп и шапка лежат на сугробе. Обрываясь на обледенелом железе, Логинов лезет вверх по водосточной трубе.

Вот и второй этаж. Логинов сбивает сапогом снег с карниза, придерживаясь за трубу, приникает к замерзшему окну.

Как в тумане, уголок комнаты, фигура знакомой сестры. Сестра низко наклоняется над койкой, выпрямляется. И Логинов видит, как она медленно натягивает простыню на лицо лежащей.

Сапоги скользят на карнизе. Логинов машинально цепляется за трубу и сползает вниз.

Внизу его подхватывают руки Василия Толкачева. Дед заглядывает в лицо Логинова, отчаянно машет рукой.

— Васька,—говорит он почему-то шепотом.—Тулуп накинь на него... Шапку... Бери...

— Надевай, Тиша,—нежно говорит Толкачев.—Это я...

Они бережно подхватывают Логинова под руки и ведут от больницы. Логинов идет безропотно.

На березах распускаются клейкие почки. Весна.

Перистые облака, высокое небо, солнце. Обкомовский «ЗИС» ползет по раскисшей дороге. Миновал Авраамиев камень, столбик, стрелки: «Неопалимово», «Двоеданово». Шофер чертыхается и тормозит. Перед машиной речка. Лютиков приподымается на сиденьи.

— Опять мост разобрал, идол!.. «Ремонтирует»... Что за человек? Ну, сами посудите, Федор Сергеевич!.. То же самое, что в прошлом году...

Селихов с любопытством выглядывает на дорогу, вылезает из машины, разминается. За ним выпрыгивает Лютиков.

— Не пойму,—говорит Селихов,—что было в прошлом году?

— Мост разобрал!.. Думаете, случайно это? Как бы не так! Это он опять от начальства отгораживается!..

— Объясните!—нетерпеливо говорит Селихов.

— Хочет провести сев с неглубокой заделкой семян! Эксперимент на четырех тысячах гектаров!.. Хорошо, что вы здесь!.. Сам он боролся за введение метода Мальцева, года еще нет. Мы ему разрешили, а теперь он сам же этот же метод без спросу ломает... Еще что-то новое придумывает... Отсебятину несет...

— Так, может, это и к лучшему. Нельзя же из одного шаблона в другой бросаться,—говорит Селихов.

Но Лютиков его уже не слушает и продолжает:

— Вот он весь тут! Любуйтесь, Федор Сергеевич! Статьи его опубликовали, членом

ученого совета зонального института сделали, а он с этим же институтом дерется! И ученые из-за него друг другу горло грызут!

На лице Селихова появляется широкая улыбка.

— Из-за чего?

— Наиболее авторитетная часть ученого совета считает, что рано еще выходить за стадию эксперимента... У нас план!

Лютиков не заканчивает. Его прерывает смех Селихова.

— И вы говорили ему о вашей точке зрения?

— А как же...

— ... И он мост разобрал?

Селихов хохочет.

— Не понимаю, Федор Сергеевич... Вы к нему собрались, чтобы договориться в Двоеданове областной слет провести, а тут...—И Лютиков кивком указывает на стропила моста.

— Чего ж тут не понимать? Не берусь судить, прав или неправ Логинов на этот раз... В этом надо разобраться. Это урожай рассудит. Но... Вы говорили мне, что сдал он, постарел... Сломало его. Этого боялся я больше всего. А он жив, дерется!.. Такими, как он, жива советская власть! Порадовали вы меня!..

Селихов внимательно смотрит на Лютикова. У того почтительный и обиженный вид.

— Помните, вы говорили мне, что Белоусова я зря услал... учиться... Посамодурствовал?

— Не так я сказал!—протестует Лютиков.

— Не важно! Не в этом дело! Тогда вы были правы. Я вот сейчас подумал: вам бы поехать не мешало. Оглянуться, перевести дух. Подумайте!..

— Как знаете, Федор Сергеевич! Если не нужен я...

— А-а-а...— Селихов досадливо машет рукой.—Не в обидах дело. Вы вот решения пленумов ЦК наизусть вызубрили, не сомневаюсь. Каждый параграф знаете. А вот духа решений не поняли. Вот о чем думать надо. За душой живой надо вам отправляться... Не догоните потом... Пошли!

И Селихов подворачивает брюки и шагает к разобранному мосту. Лютиков постоял немного, потом заторопился вслед.

Рокочут машины на полях, идет сев.

Трактор Леши Щегловатых тащит три сеялки. Подъезжает телега с мешками семян. Дед Толкачев кричит Леше:

— Ставай! На ходу загружать не буду! Старый я...

Леша глушит мотор, подходит к нему.

— Все работаешь, дедушка?

Дед легко вскидывает мешок.

— Я ж еще живой! Вот гляди...

Дед протягивает палец. Далеко в поле видна передвигающаяся фигура Логинова. Он идет босой по мягкой земле, то и дело становясь на колени. В руках у него прут. Он замеряет глубину посева.

— И он живой! Попробуй посей не так, как он сказал,—говорит дед,—он тебе каждое зерно заметит. Вот она, работа, милый, нас и смерть не остановит!

А еще дальше, увязая по колени в мокрой вспаханной земле, гуськом приближаются к Логинову шесть человек, но он не видит их, уходит все дальше.

— Соседи опять приехали,—говорит дед.—Вторая экскурсия сегодня. Одиннадцать председателей уже побывало. И вот новые.

— Седой стал!—Леша смотрит на уходящую фигуру Логинова и говорит тише.— Не спит совсем. Дуся извелась вся.

— Горе за него работать не станет!.. Однако готово, давай!..

Леша прыгает на трактор. Мотор ревет.

Логинов уходит все дальше. Весеннее солнце пригревает его. Усталые глаза моргают. Он присаживается на черную влажную землю. Земля простирается вокруг необозримо. И, как когда-то, в дни счастья, из солнечного марева возникает лицо Варвары. Она улыбается знакомой улыбкой.

—... Вот, Варя,—вполголоса говорит он,—ты не дожила, а мы доживем! Хлеб станет для всех как воздух, как вода! Помнишь, я говорил тебе: как дышит человек, так и хлеб у него будет! А с хлебом все! —Голос Логинова крепнет.—Наступит такой день! Говорю тебе—скоро наступит.

Он умолкает надолго. Из задумчивости его выводят далекие крики гусей. Логинов ложится навзничь, раскидывает руки, смотрит в небо.

В вышине тянутся на север гуси. От крика их щемит сердце. Весна.

НАКАНУНЕ ДЕКАДЫ ТАДЖИКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА В МОСКВЕ

Заканчивается подготовка к Декаде таджикской литературы и искусства в Москве. В дни декады будет показан ряд новых картин Сталинабадской студии.

В беседе с нашим корреспондентом директор этой студии В. Хабур сказал

— О положении таджикского народа до революции, судьбе бедняка-горца по прозвищу «дохунда» (оборванец) повествует фильм «Дохунда». Это первый художественный фильм, сделанный на нашей студии после десятилетнего перерыва. Фильм поставлен режиссером Б. Кимягаровым; сценарий написан В. Шкловским по одноименному роману С. Айни. Наряду с популярными таджикскими актерами—народным артистом СССР М. Касымовым, народным артистом республики А. Бурхановым—в фильме занята наша актерская молодежь: окончивший ГИТИС в 1956 году актер и режиссер Т. Сабиров, солистка таджикской филармонии Зухра Каримова и другие.

Кроме этой картины в программу декады входят два фильма о сегодняшнем дне Таджикистана: художественный фильм «Я встретил девушку», в котором широко представлено музыкальное, песенное и танцевальное творчество таджикского народа (автор сценария Е. Смирнова, режиссер-постановщик Р. Перельштейн, оператор Я. Кулиш, музыка композитора А. Бабаева), и полнометражная документальная картина о жизни нашей орденоносной республики—«Люди солнечной страны» (режиссер Б. Кимягаров, операторы Г. Епифанов, В. Цитрон, В. Кузин, Н. Тиллаев, М. Арабов, В. Бидило).

Возможно, что будет показан также художественный фильм «Мой друг Наврузов» (автор сценария Е. Лопатина, режиссеры Ш. Киямов и И. Литус, оператор И. Барамыков), если работа над ним будет завершена до открытия декады.

М. Папава

СОВРЕМЕННОСТЬ И КИНОДРАМАТУРГИЯ

Новые горизонты

Перед нашей кинодраматургией и всем советским киноискусством открылись новые горизонты. Решения партии и правительства об увеличении производства фильмов резко изменили условия нашего труда. Когда-то «малокартинье» пытались выдавать за государственную мудрость. Достаточно было снять этот кордон, и советская кинематография увеличила выпуск художественных фильмов в восемь-десять раз. Этот сдвиг в жизни нашего кинематографа не мог произойти без оживления в кинодраматургии и притока новых писательских сил. Теперь больше пишут опытные кинодраматурги, и серьезно занялись работой над сценариями прозаики, поэты, театральные драматурги, очеркисты.

Фронт сценарных работ в ближайшее время расширится еще больше за счет сценарных мастерских, созданных при Сценарной студии и «Мосфильме». Здесь ряд известных кинодраматургов работает с выпускниками ВГИКа, Литературного института, очеркистами, молодыми прозаиками и поэтами. Молодежь дает ряд интересных и принципиальных работ, которые уже включаются в производственные планы студий.

Для кинодраматургии последних двух лет характерен резкий количественный скачок, вовлечение все новых и новых имен в сценарную работу, решительный поворот к современной советской теме. Эта ведущая тенденция в советской кинодраматургии растет и крепнет. На «Мосфильме», например, из девяноста заказанных сценариев восемьдесят посвящено современности.

XX съезд КПСС призвал народ к развертыванию широкой творческой инициативы. Это относится ко всем слоям нашего советского общества—к колхозникам и рабочим, к академикам и дояркам, к мастерам урожаев и мастерам искусств. Целый ряд последовательно проводимых партией и правительством мер направлен к высвобождению и активной отдаче на благо Родины творческих сил народа, к развертыванию широкой критики и самокритики, снятию всех бюрократических и административных помех на этом пути.

Все это должно заставить и нас, советских художников кино, задуматься над нашим недавним прошлым, над сегодняшним творческим опытом, над тем, как глубоко и пристально мы изучаем жизнь, насколько верно отражаем ее в творчестве.

Можно ли сказать, что в нашей кинодраматургии, в выпускаемых нами фильмах есть уже не только количественный скачок, но и решительный перелом в самом качестве произведений, что их художественная яркость, глубина замыслов, острота характеров и конфликтов, мужество и партийность постановки вопросов соответствуют тому новому периоду в жизни нашей страны, который мы сейчас переживаем? Пожалуй, в этом отношении мы делаем еще только первые шаги. Это еще лишь поиски, и подчас мучительные, трудные...

Мы помним замечания Н. С. Хрущева о кинематографе, сделанные им на XX съезде партии, и его предостережение—не впадать в «мелкотемье». Борясь за осуществление этого указания, давайте прежде всего договоримся, что же мы подразумеваем, говоря

о масштабности нашей кинодраматургии и кинофильмов. Необходимо это сделать потому, что мы много напутали в прошлые годы. До сих пор имеет хождение этакое номенклатурное понимание масштабности: скажем, сценарий, рассказывающий о жизни и труде сталевара,—это масштабно, а история работницы конфетной фабрики—это уже мелко.

В чем масштабность фильма?

Наши тематические планы до сих пор натуралистически подражают масштабности народнохозяйственных проблем. А мне кажется, что тот или иной художественный фильм вряд ли может непосредственно помочь развитию техники черной металлургии или добычи нефти. Проблемная статья в «Правде» или хороший инструктивный фильм сделает в этом отношении несравненно больше. Не будем навязывать нашей художественной кинематографии несвойственные ей инструктивные или популяризаторские функции!

Герои наших сценариев и фильмов очень часто уподоблялись этаким кариатидам, которые не могли выпрямиться во весь свой человеческий рост и стояли, согбенные под тяжестью поддерживаемых ими проблем. В качестве примера можно вспомнить печальную неудачу прозаика А. Рыбакова, который при экранизации своего романа «Водители» ввел «масштабную» народнохозяйственную проблему «единого графика на транспорте», что и разрушило художественный строй вещи. Не менее досадным был и просчет талантливого кинодраматурга Б. Чирскова, герои которого в «Победителях» согнулись под тяжестью сверхмощных турбогенераторов, производимых на заводе.

Масштабность производственных, сельскохозяйственных, научных и многих других проблем не может заменить масштабность характеров, конфликтов, человеческих судеб, пристальность внимания художника к духовной жизни современников.

Полезно иногда присмотреться без всякого зазнайства к своеобразному сюжетосложению таких, скажем, фильмов, как «Машинист» Пьетро Джерми. Поразительно пристальное, любовное внимание художника к миру своих простых героев! Будни одной из рабочих семей Италии становятся материалом для высокой гуманистической темы фильма.

Ключом наших работ должны быть яркие, острые характеры, неповторимая индивидуальность рассказанной человеческой судьбы, вбирающей в себя признаки времени и масштабы созидательной работы советского общества.

Именно эти творческие принципы лежали в основе лучших произведений советского кинематографа тридцатых годов. Давайте вспомним такие фильмы, как «Встречный», «Златые горы», «Чапаев», «Депутат Балтики», «Великий гражданин», «Мы из Кронштадта», трилогия о Максиме. Для всех этих работ типична отчетливая художественная индивидуальность в вйдении самых различных периодов жизни общества. В этих работах сливаются эпическое и индивидуальное. Художники умели видеть и показать общее через частное. «Чапаев»—это не в о о б щ е произведение о гражданской войне, это рассказ о крестьянском сыне, о мужике-полководце, сражающемся за советскую власть, со всеми особенностями этой человеческой судьбы.

Трилогия о Максиме—такая же яркая, особая судьба рабочего паренька с питерской заставы, ставшего профессиональным революционером.

Неповторимая яркость характеров, судеб передает масштабность гражданской войны и борьбы нашей партии за социализм.

Чапаев и Максим стали любимыми народными героями и понесли нашу человеческую правду в самые отдаленные уголки мира. Но само рождение этих образов неотделимо от индивидуальности художественного почерка создателей фильмов, от гармонии содержания и его художественного воплощения.

А теперь посмотрим, какова масштабность социального фона и индивидуальность художнического почерка в таких, скажем, произведениях кинодраматургии последних лет, как «Земля и люди», «Первый эшелон», «Бессмертный гарнизон».

В работе Г. Троепольского есть острота вйдения процессов, происходящих в деревне, правда борьбы за новое, борьбы с косностью и приспособленчеством, ряд острых портретов, перешедших в сценарий из своеобразных новелл писателя. Однако материал ряда рассказов не слился здесь в единое и стройное драматургическое повествование. Я бы сказал, что здесь присутствует непреодоленный очеркизм. В остром и свежем вйдении деревни проступают вдруг штампы—традиционное инкогнито нового, хорошего секретаря райкома, быстрота, с которой все становится на свои правильные места, желание показать в конце, что новое уже победило на наших глазах.

Есть здесь и штампы «дежурной» любовной темы центральных героев.

Еще в то время, когда Н. Погодин писал сценарий о целине, у нас были довольно крупные споры с ним на художественном совете «Мосфильма». Мне казалось, что пафос и романтичность темы сценария вступают в некоторое противоречие с давно определившейся, излюбленной манерой автора передавать свою мысль жанровыми картинами. Как различный материал в скульптуре—мрамор, дерево или глина,—так и материал общественных явлений должен продиктовать художнику свою неповторимую форму выражения.

Взволнованного усилия художника, преодолевающего инерцию, и не сделал, мне кажется, Н. Погодин в этом сценарии.

В «Первом эшелоне» Н. Погодин повторил самого себя на новом материале освоения целинных земель. Дело не в том, что линия уголовников оказалась наиболее колоритной в фильме, и, конечно, не в том, что драматург показал реальные трудности освоения целины—никто не звал его к лакировке жизни. Дело в том, что ему не удалось создать острые и яркие характеры наших современников и столкнуть их в борьбе. А мы знаем, что именно там, на целине, на необжитых землях, с особой силой столкнулись и то высокое человеческое, что нажито нами за годы советской власти, и то низкое, что еще есть в нашей жизни.

Н. Погодин много ездил по целинным землям и очень интересно рассказывал о виденном, но не решился воссоздать то, что видел, широко, остро, в полную меру жизненной правды. Следы компромисса с самим собой отчетливо видны в сценарии. И получилось так, что широта и романтичность целинных дел в фильме идут не от драматурга, который написал сценарий в манере жанровых зарисовок, а от усилий режиссера М. Калатозова и операторов Ю. Екельчика и С. Урусевского, как бы восполняющих этот пробел драматурга.

В «Бессмертном гарнизоне» К. Симонова не генералы и не полководцы в центре внимания автора, а бессмертный подвиг рядовых советских людей. Но, когда уходишь с просмотра этого фильма, остается лишь некое общее впечатление от увиденной высокой драмы.

Действовавшие перед тобой герои неожиданно расплываются в сознании, и ты с трудом можешь посмотреть каждому из них в лицо. Семьи, любовь, мирные дни накануне трагических событий, детали будничной жизни гарнизона не воссозданы, на мой взгляд, с особой, индивидуальной неповторимостью. Они взяты как бы общим планом и не имеют тех подробностей характеров, поведения, человеческих взаимоотношений, которые врезали бы их в нашу память. Они будто собраны из наших старых фильмов и остаются в сознании, словно хор античной трагедии.

Уравнение со многими известными

Открывая новую страницу наших размышлений о прошедшей войне, К. Симонов не смог, на мой взгляд, избежать рудиментов явно непригодного метода—решения уравнения со многими известными, каковыми и стали его герои. А мы вправе от такого художника, как Симонов, требовать больших усилий, несравненно большей индивидуальности художественного почерка.

В результате этот интересный фильм находится где-то совсем рядом с большим произведением искусства, которым он все-таки не стал.

Современная советская тема в кинодраматургии и режиссуре наших братских республик, помимо общих идейных и художественных задач, должна вобрать в себя и неповторимое своеобразие, колорит национальных характеров, быта, природы, обычаев. И с этой точки зрения, конечно, ни «Костер бессмертия» Киевской студии, ни экранизация романов «Тайна двух океанов» Грузинской студии и «Тропою грома» Ереванской студии не могут представлять национальное своеобразие киноискусства наших союзных республик. Эти работы не принципиальны и далеки от генерального пути наших поисков. К сожалению, национальная кинодраматургия медленно и с большим трудом продвигается вперед на этих решающих участках.

Украинская кинематография решительно шагнула вперед по количеству выпускаемых фильмов, но кинодраматургия фильмов о современности еще очень далека от тех требований, которые мы должны предъявить ей. Правда, нельзя не вспомнить талантливую последнюю работу А. Довженко «Поэма о море». Она наполнена дыханьем украинских степей, радует яркостью характеров, подробностей быта, природы. Этот сценарий нельзя перенести на материал, скажем, Казахстана или Белоруссии. Это украинская кинодраматургия. А вот, скажем, такие вещи, как «Щедрое лето» Е. Помещикова и Б. Барнета

и «Ляна» В. Ежова, Л. Корняну и Б. Барнета,—это ведь условные бродячие сюжетные схемы, герои которых сегодня в молдавских костюмах, а завтра могут надеть таджикский халат, и никакой особой перестройки кинодраматургии не потребуется. Ну, может быть, вместо винограда режиссер будет крупно снимать кусты хлопчатника.

Характеры или костюмы

Своеобразие фильмов нашей национальной кинематографии неотделимо от своеобразия писательского почерка. Может быть, вполне целесообразно в ряде случаев содружество украинских, грузинских, белорусских писателей с профессиональными кинодраматургами. Но это творческое содружество и помощь ни в коем случае не могут заменяться навязыванием готовой стандартной схемы, которую облекают в национальные одежды. К сожалению, такая тенденция есть в большом количестве работ национальных студий.

Мы хорошо знаем эстонского прозаика Г. Леберехта, знаем своеобразие его прозы. Но, когда он стал автором сценария «Счастье Андруса», мы не смогли обнаружить в фильме присущий именно этому писателю почерк. И, хотя в картине явственно ощущаются колорит Эстонии, черты характера именно эстонского молодого рабочего и его путей в жизни, эстонской интеллигенции, сценарий засорен штампами, декларативными элементами, которые писатель так и не смог преодолеть. Да, признаться, он не вложил в работу над сценарием ту же страсть и писательскую ответственность, как, скажем, в работу над прозой.

А без горячего и напористого труда представителей литератур братских республик в кинематографе мы не сможем поставить важнейшую для жизни нашего общества современную тему на уровень высоких требований, предъявленных нам партией и народом.

Просмотрев фильмы, вышедшие за последние два года, и заглянув в портфели сценарных отделов, мы должны будем отметить большой интерес наших писателей к темам морально-этическим. Да, морально-этическим—это будет точнее, чем назвать группу этих работ «личной темой», бюрократически противопоставляя их темам государственным. Дело не в том, что писатели, дескать, готовы уйти в сторону от решения крупных, масштабных тем. Это не поиски легкой жизни, как некоторые полагают. Пристальный интерес к нравственному миру советских людей возник совершенно закономерно как реакция на ту условную жизнь и условно положительных героев, которые в прошлом нередко появлялись на экране.

Говоря о борьбе с последствиями культа личности, мы должны помнить о том, что тезисность, декларативность многих сценариев и фильмов выхолащивали из этих произведений реальное жизненное содержание. Оно подменялось той жизнью, которую авторы хотели бы увидеть в соответствии с подсмотренным заранее ответом. Кинематограф стал как бы парадным крыльцом для входа в нашу советскую действительность, а многие реальные жизненные процессы оказывались вне поля нашего внимания.

Против схематизма и шаблона

Само собой разумеется, что произведения, сделанные по таким рецептам, отнюдь не отвечают нашему представлению о сущности метода социалистического реализма. Более того, они были явными отступлениями от этого метода.

Мне кажется, что последствием культа личности в искусстве было странное, механическое представление о том, что становление нового человека нашего общества не требует такой же активной и напряженной борьбы, как, скажем, борьба за материальную базу социализма. И, коль скоро жизнь не укладывалась в это, я бы сказал, фаталистическое представление о рождении нового человека, мы «поправляли» жизнь в искусстве. Не случайно «Кавалер Золотой Звезды» был в свое время эталоном правильного ви́дения советским художником жизни. Не стоит вспоминать ряд декларативных, тезисных, лакировочных картин того времени. Они у всех на памяти. Этот период можно охарактеризовать словами Энгельса из его письма к Минне Каутской, где он разбирает ее роман: «Очевидно, Вы испытывали потребность публично заявить о своих убеждениях, засвидетельствовать их перед всем миром. Это Вы уже сделали, это уже осталось позади, и в такой форме Вам нечего повторять об этом».

Особый интерес к темам морально-этическим означает одновременно и поворот нашей кинодраматургии к жизни простых советских людей, к их быту, труду, любви, дружбе, семье. Это, в свою очередь, привело к необходимости разрабатывать исчезнувший у нас жанр психологической драмы, повести.

Именно так я бы охарактеризовал «Урок жизни» Е. Габриловича, «Неоконченную повесть» К. Исаева, «Чужую родню» В. Тендрякова, «Дело Румянцева» Ю. Германа при внешней видимости детективного развития сюжета, «Человек родился» Л. Аграновича, «Дорогу правды» С. Герасимова, «Разные судьбы» Л. Лукова и Я. Смоляка и ряд других сценариев и картин.

Если посмотреть в лицо героям этих фильмов, то мы увидим среди них людей самых различных профессий и возрастов—колхозников и инженеров, врачей и конструкторов, шоферов и студенческую молодежь. И если мы раньше как бы считали обязательным рассматривать прежде всего взаимоотношения человека и государства, то сейчас в этих работах возникло новое сюжетосложение—человек и человек. А за сферой личных отношений встает и тема нашего государства, труда героев, норм их поведения в социалистическом обществе. И уже от таланта художника зависит, какой широты социальный материал входит в картину.

Мне кажется, что в этом вновь родившемся жанре наиболее интересны работы Е. Габриловича и К. Исаева. Они интересны формой и пристальностью писательских наблюдений за духовной жизнью героев, желанием писателей изобразить большой социальный фон, на котором складываются человеческие судьбы.

Но если позиция ряда авторов и сама драматургия их работ внушают нам доверие к увиденной ими жизни, то сценарии фильмов «Разные судьбы» и «Дорога правды», на мой взгляд, вызывают большие сомнения.

В «Дороге правды» сценарист тем же методом, каким мы раньше создавали сверхгероев, опускает заранее заготовленный венчик на голову простого человека, наделяет его всеми возможными достоинствами, и в результате получается новое «житие святой»—от попытки протеста героини против директорского очковтирательства до ее непонятного желания отказаться от личного счастья. Фильм воспринимается как фальшивый, так как с самого начала видно желание написать драматургическое упражнение на заданную тему.

В «Разных судьбах» нет, с моей точки зрения, ни глубины характеров, ни жизненной достоверности, ни подлинной драматургии. Этот сценарий построен по тому же простейшему принципу разделения героев на «чистых» и «нечистых», который характерен для недавнего прошлого нашей кинодраматургии.

Думается, что эти сценарные работы не должны определять наши дальнейшие поиски в жанре психологической драмы, ибо их авторы, как мне кажется, стоят на неверных творческих позициях.

Зритель хочет увидеть в наших работах ответы на сложные и сокровенные свои мысли о жизни, любви, семье. И часто он прощает нам явные недостатки художественной формы ради остро обнаженного конфликта. По этой причине такой фильм, например, как «Судьба Марины», имел довольно большой успех.

Действительно, сценарий украинской писательницы Л. Компаниец давал возможность для интересной работы режиссуры и актеров. К сожалению, в процессе постановки из него, как говорится, вытрясли душу. Вместо обогащения сценария, углубления психологических характеристик режиссеры старались свести все к простейшему уравнению, где, с одной стороны, хорошая, честная, работящая колхозница, а с другой—ее муж, явный и мелкий подлец. Краски здесь наложены с такой густотой, что сразу становится скучно. Авторы, заранее придумав ответ на несложную задачу, тянут нас за узду к нему.

К сожалению, драматургия и режиссура ряда фильмов этого жанра, выпущенных национальными студиями, чрезвычайно слабы. Таковы фильмы «Шарф любимой», «Сестры Рахмановы», «Яхты в море» и ряд других.

Тем радостнее отметить успех такой работы, как «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева. Драматургия фильма резко отличается от некоторых наших прошлых работ с их декларативностью, нравоучительностью. История любви передового сталевара и молодой учительницы—бесхитростная, казалось бы, житейская история—вбирает в себя такое количество подробностей нашего сегодняшнего дня, черт характеров наших современников, хорошей и честной правды наших дней, такую яркость деталей, что это не может не волновать. Пристальность внимания молодых художников к своим героям, влюбленность в самую атмосферу наших дней чувствуются в отработке каждого эпизода, и это не может не передаться нам.

Точно так же мы не можем не радоваться успеху сценариста К. Гогодзе и режиссеров Грузинской студии Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе, которые в фильме «Лурджа Магданы» с такой любовью и человечностью рассказали о жизни грузинских крестьян. Но нам хотелось бы, чтобы успех творческого метода

художников с такой же яркостью проявился на материале сегодняшнего дня Грузии и жизни наших современников.

Все больше появляется у нас комедий. Здесь и «Безумный день» В. Катаева, и «Драгоценный подарок» А. Филимонова, и «Доброе утро» Л. Малюгина, «Гость с Кубани» Ю. Нагибина, «Ляна» В. Ежова, Л. Корняну и Б. Барнета и наконец прошедшая с успехом «Карнавальная ночь» Б. Ласкина и В. Полякова.

К сожалению, количество выпущенных комедий еще не перешло в новое качество.

Чаще всего это комедии мелких недоразумений и мелких характеров. Ни свежести замыслов, ни яркости образов, ни остроумия сюжетных находок, ни мыслей комедиографов по поводу сегодняшнего дня здесь почти невозможно обнаружить. Создается впечатление, будто большинство этих комедийных работ сделано на каком-то старом, уже не раз бывшем в употреблении материале. Комедии «думающей», комедии острого и резкого почерка, комедии, смело вмешивающейся в гущу жизни, мы еще не создали.

Мне кажется, что комедия больше, чем какой-либо другой жанр, обязана открывать новые пласты жизни, новые характеры и типы. А вместо этого мы находим все то же уравнение со многими известными. Мне кажется, назрела необходимость специальной творческой конференции по вопросам комедии, где встретились бы в принципиальном творческом споре сценаристы, режиссеры, критики, киноведы и где был бы обсужден такой, например, вопрос: почему кинокомедия «Дон Диего и Пелагея», созданная в самом начале пути советского кинематографа, звучит сейчас куда свежее и острее, чем ряд наших комедий, выпущенных за последние два года.

Второй эшелон

Если внимательно присмотреться к потоку сценариев на современные темы, то мы увидим, что взамен декларативности и лакировки, характерных для прошлых лет, авторы часто предлагают теперь маленькую правду, правду бытовую, правду деталей и частностей, не освещенных большой мыслью и страстностью художника. И к этому второму эшелону сценариев, идущих во след уже выпущенным фильмам, мы должны внимательно присмотреться. Мы должны идти вперед, а не назад. Появилось очень много фильмов, где тусклая, невыразительная манера режиссуры, соединенная с безликостью, серостью сценарного письма, приводит к чрезвычайно посредственному уровню выпускаемых произведений. Таковы, скажем, фильмы «Главный проспект» (автор Г. Кушниренко, режиссер И. Эстрин), «Зеленые огни» (автор А. Мовзон, режиссеры И. Шульман и С. Сплошнов), «Посеяли девушки лен» (автор Е. Помещиков, режиссер В. Корш-Саблин) и многие другие...

Мы много говорим о вреде фофмализма. Борьба с ним необходима. Но она отнюдь не оправдывает пренебрежительного отношения к форме сценария. Это особенно важно подчеркнуть именно сейчас, когда все новые и новые люди приходят в кинодраматургию. Из-за нашего стыдливого и вредного замалчивания специфики киноискусства, особенностей его выразительных средств и возможностей мы нередко принимаем за сценарий и автоматически сокращенный роман и неправомерно растянутую новеллу.

Сами того не замечая, мы иногда оказываемся в болоте натурализма. В ряде сценариев даже профессиональных кинодраматургов ненужная соединительная ткань натуралистических мотивировок, подробностей занимает непомерно большое место. Мерка «все как в жизни» нередко приводит к натурализму. Нельзя забывать, что в искусстве жизнь опосредствована замыслом и ви́дением художника. А мы часто боимся широких мазков, резких поворотов сюжета, свободного повествования о человеческой судьбе. И это тоже груз прошлого, традиция примитивной «сверки» с жизнью, установившейся в свое время в сценарных отделах. Отсюда и посылка сценариев в хозяйственные ведомства для апробации. Так нередко размывается замысел художника и его индивидуальное художественное ви́дение мира.

Формы наших работ могут и должны быть самые необычные и по жанру и по приемам художника.

Не так давно пришел впервые в кино писатель Евгений Пермяк и положил перед нами на стол сценарий своей сказки «О белом аисте». Это, на мой взгляд, свежая и интересная сценарная работа. Желая рассказать о сегодняшнем дне, о школе, о воспитании ребят, Пермяк строит совершенно необычный сюжет. В семью бездетных людей, по их просьбе, аисты, живущие у них на крыше, приносят ребенка. Оказывается, это мальчик из будущего. И вот столкновение мальчика из будущего с реальностью наших сегодняшних дней, школой, семьей дает писателю чрезвычайный про-

стор для лирического, а временами гневного и саркастического раскрытия темы.

Кстати, несколько слов о так называемых общечеловеческих темах—о любви, ревности, смерти, рождении, дружбе, честности и т. п.

Вечные темы

В недавние годы эти темы вообще исключались из планов. Но почему именно эти вечные темы искусства, волнующие человечество с незапамятных времен, должны быть отданы на откуп буржуазной кинематографии или в лучшем случае прогрессивной кинематографии Италии? Мы не только можем, но обязаны разрабатывать такие темы. Естественно, что это не призыв к абстракции. Каждая из этих общечеловеческих тем должна вобрать в себя, в зависимости от таланта кинодраматурга, черты нашего времени, нашего советского общества.

Ведь вписал же Толстой в историю, казалось бы, банального треугольника Каренин—Анна—Вронский страстное обличение буржуазно-дворянского общества и его лживой морали. Чернышевский написал специальное исследование «Русский человек на rendez-vous» на материале маленького рассказа Тургенева «Ася».

Мы знаем сценарий Розы Буданцевой, в центре которого стояла тема высокой, облагораживающей любви. Любовь давала героине новые духовные силы, благодаря любви прекрасно расцветала ее личность. Сценарий не был поставлен только потому, что его зачислили в номенклатуру «колхозной тематики». Нужно было очистить самый замысел молодого художника от напластования ненужных тем, а вместо этого от автора требовали натуралистического правдоподобия, требовали, чтобы в сценарии было «все как в жизни», и сценарий рухнул от непосильной нагрузки.

Неверное понимание задач искусства социалистического реализма подчас приводило к тому, что в фильмах отсутствовали конкрет-

Приметы времени

ные приметы времени, подробности жизни, быта, реальность атмосферы, в которой происходит действие. По некоторым фильмам последних лет нельзя даже установить, было ли денежное обращение в стране в этот период. Мы точно боялись заглянуть в реальное лицо нашего современника—строителя коммунизма, стеснялись его костюма или маленькой комнаты. Он был силен идеями партии, он был пионером нового человечества, он был великим гражданином будущего мира, а мы примеряли к нему парадные костюмы и поселяли его в парадных анфиладах.

Наши совсем ранние, даже немые картины сохранили до сих пор свежесть, романтику и неповторимое своеобразие советского общества тех лет. Они волнуют как годы юности страны, твоей юности. Я думаю, что так же будут волновать много лет спустя лучшие фильмы наших дней, выражающие подлинные принципы социалистического реализма.

Нет и не может быть какого-то специального толкования социалистического реализма применительно к кино. Этакий «порционный» реализм не может стать основой тех произведений, которых ждет от нас партия, народ, зритель. К сожалению, тенденция к ограничительному толкованию социалистического реализма в кино существует в сознании самих творческих работников. Не так давно на «Мосфильме» обсуждался сценарий А. Гранберга и Г. Адамова по роману «Дело Пестрых». Авторы не пошли по чисто детективным ходам, они сделали попытку показать различные слои нашего общества и проследить, как же в наших советских условиях рождаются отрицательные явления среди молодежи.

Один из старейших наших режиссеров А. Роом выступил примерно с такой декларацией на художественном совете «Мосфильма»: «не вдаваясь в подробности авторского замысла, я протестую вообще против показа этого черного материала нашей действительности. Это не дело кино! Кино слишком эмоционально и обладает такой изобразительной силой, что мы не всякую правду можем допустить на экран». Примерно так прозвучало озадачившее нас выступление А. Роома. Но разве этакое институтское прикладывание к носу надушенного платка есть верная позиция для советского художника? К сожалению, и в творческой практике А. Роома такая позиция привела к полированным поверхностям медицинского инструментария и стерильной обстановке хирургических комнат в фильме «Сердце бьется вновь».

Примечательна история со сценарием «Человек родился». Кинодраматург Л. Агранович рассказал, отнюдь не претендуя на широкое обобщение, горькую повесть об одной девушке, где есть и горечь, и одиночество, и нужда, и озлобление, и желание оттолкнуть

добрые человеческие руки, готовые прийти на помощь.

И вот началась длинная и сложная борьба за право осуществления этой работы сценариста. Некоторые редакторы требовали, чтобы автор уже в самом начале сценария показал вмешательство общественных организаций в судьбу девушки. Подобные поправки «заканчивали» сюжет еще до того, как он раскрывался.

Я отнюдь не считаю сценарий Л. Аграновича образцовым. Это, как говорится, первая разведка темы, но в ней были и хорошие раздумья о судьбе героини, и страстность советского художника, и смелость обращения к еще не показанным в кино последних лет явлениям жизни.

Я полагаю, что кинодраматургия имеет такие же права и на частный случай, и на обобщение и типизацию явлений нашей действительности, как и вся наша литература. Нельзя отрывать кинодраматургию от общего процесса развития нашей литературы и давать ей несравненно меньше права на постановку вопросов нашей современности.

Мы можем с гордостью сказать, что были периоды, когда наша кинодраматургия, наш кинематограф шли впереди фронта искусств, и в частности литературы. К сожалению, мы сейчас идем вторым эшелоном за литературой.

Ведь не в кинематографе впервые появились такие произведения, как взволнованные партийные очерки и новеллы В. Овечкина, правдивые рассказы Г. Троепольского и других талантливых писателей, смело вторгающихся в жизнь.

Министерство культуры уже немало сделало, чтобы повысить творческую инициативу и ответственность художников кино, предоставило несравненно большую самостоятельность студиям, сократило количество инстанций для апробации сценариев, предоставило новые права сценарным отделам, создало сценарные мастерские для молодежи. Однако по этому пути надо идти более решительно и смело.

Да и нам, кинодраматургам, нужна несравненно большая смелость в нашем вторжении в жизнь.

И, конечно, одним из важнейших условий роста и развития кинодраматургии должно быть бережное отношение к художественной индивидуальности писателя, к его творческим намерениям и любимым темам.

Автор и тема

Вспомнив творческую биографию в кинематографе писателя Е. Габриловича, мы убедимся, что тема семьи всегда была для него тем драматическим прицелом, через который он видел ряд сложных социальных явлений. Именно так был построен сценарий фильма «Последняя ночь», который до сих пор идет на экранах. Можно вспомнить недавно прошедшую с успехом картину «Убийство на улице Данте». Наконец, сейчас он написал сценарий о первых годах советской власти, о ленинском плане электрификации. И снова в центре—семья рабочих, строящих Шатурскую электростанцию.

Драматургия фильма «Урок жизни», поставленного режиссером Ю. Райзманом, интересна тем, что, не выходя как будто за пределы рассказа об истории одной семьи, Габрилович раскрыл большие жизненные явления, набросал резкий и острый портрет одного из современников—инженера Ромашко. Это рассказ о том, как молодой талантливый и напористый инженер Ромашко постепенно превращается в честолюбца, карьериста, человека невнимательного как к своей семье, так и к людям стройки, как в результате он терпит крах. Возможно, что Габрилович мог более детально и скрупулезно рассказать о процессе отрыва человека от массы, от собственной семьи из-за переоценки роли своей личности в истории. Но бесспорно, что драматург нащупал здесь интересное и принципиально важное явление, увиденное в наших трудовых буднях. По-моему, это и есть активное вторжение художника в жизнь. Но именно самое острие его замысла и вызвало возражения. Драматургу говорили: как мог появиться такой тип? Почему он не был осужден своевременно? И если это не было сделано, то следует хотя бы после того, как фильм уже снят, внести в него ясность и осудить Ромашко решением партийного комитета.

Такая сцена действительно была введена в фильм. Не касаясь самой этой поправки, мне хочется напомнить слова Энгельса: «Я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось...».

Образ Ромашко был осужден и самим автором и зрителями, смотревшими картину. Это осуждение вытекало «из положения и действия», в которые его поставил драматург, и недоверие, проявленное к действенной силе

замысла художника и восприятию зрителя, было неоправданным.

Мне кажется, сомнения из-за образа Ромашко были вызваны тем обстоятельством, что изъяны, возникавшие в характере героя на наших глазах, нельзя было объяснить «пережитками прошлого». Но самое желание видеть источники всех человеческих недостатков в «пережитках» есть остаток лакировочной самоуспокоенности. Мы не были бы марксистами и диалектиками в своем художническом анализе явлений жизни, если бы решили, что внутри нашего общества нет своих противоречий и, я бы сказал, своих неполезных тактов двигателя. Это противоречия роста и движения вперед. И нам незачем скрывать, что у нас есть свои ханжи, мещане, бюрократы, лицемеры, есть разновидности чиновного равнодушия к людям и т. д. И наша кинодраматургия будет тем сильнее и действеннее, чем прямее и резче будет бороться с этими явлениями ради того нового, что она утверждает. Это сделать тем более необходимо, что в кинодраматургии еще сильны остатки начетнического, догматического понимания социалистического реализма, когда воспитательная сила положительного примера, утверждения постепенно превращалась в схему, в декларацию, в тезис.

На одном из заседаний коллегии Министерства культуры С. Герасимов в ответ на мою критику драматургии «Дороги правды» сказал, что ему захотелось посмотреть советскому человеку в лицо, в отличие от некоторых авторов, готовых забежать сзади и посмотреть на него со спины. Но ведь византийская иконопись тоже смотрела прямо в лицо, и для нее были типичны фронтальная композиция и расположение фигур в пространстве...

Мы должны категорически отказаться от иконописи при создании портретов современников. Мы хотим увидеть лицо героя без лака, без ретуши. И нечего бояться морщин у глаз или складки горечи. Пафос утверждения в социалистическом реализме неотделим от ярости отрицания. А мы разорвали в кинематографе это единство, и тогда утверждение стало тезисом, а замысел художника декларацией. Иные художники кино должны сами избавиться от груза прошлого, от собственных заблуждений, связанных с культом личности.

Но и наши сценарные отделы должны понять, что кинематографическое произведение— не упражнение на заданную тему. Ставя остро и резко проблемы нашей жизни, мы отнюдь не всегда обязаны давать на них исчерпывающие ответы.

Надо ведь оставить что-то и для раздумья зрителя. Энгельс писал: «Писатель не обязан подносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов». Это замечание бьет не в бровь, а в глаз любителям обязательно благополучного разрешения драматических конфликтов, какое мы находим, скажем, в фильмах «Земля и люди» или «Разные судьбы».

Советская кинодраматургия должна стать мужественнее и острее. Только тогда наше искусство сможет во всю силу помочь партии и нашему народу в осуществлении огромных созидательных задач, и такие произведения уже появляются.

Новые герои

По этому творческому пути идут, например, К. Исаев и Г. Фиш в сценарии «Наступит день». Здесь вылеплен великолепный, объемный характер сельского новатора, хлебороба Тихона Логинова. Он мечтает о том, чтобы хлеб для каждого человека, для всех людей был доступен как вода, как воздух... Скажешь слово «новатор» и вдруг припоминается толпа безликих теней, вышедших из ряда картин. Вместо живой человеческой крови в этих призрачных существах текли чернила тематических заявок. Скучным, потусторонним голосом они излагали свои взгляды на поднятие колхозного производства, на увеличение съема стали с квадратного метра пода плавильных печей, на необходимость облучения поросят. А в доказательство того, что они живые, они показывали своих жен и детей или бесплотной рукой трогали струны гитары. И вдруг навстречу сонму этих тематических теней выходит Тихон Логинов и говорит им: «Аминь, аминь, рассыпься. Вас нет, а я существую». И, действительно, он существует, этот наш тихий и неистовый современник! Мы видим страсть сжигающей его мечты, и сама засуха, с которой он борется, становится чуть ли не новым действующим лицом. Мы видим непреклонное упорство этого мужественного человека в его борьбе не только с той засухой, от которой трескается иссохшая земля и никнут сожженные колосья, но с засухой формализма, равнодушия, казенных планов, чиновного непонимания, которые мешают ему отдать народу свои знания и воплотить свою мечту... Может быть, именно поэтому, как пишут в ре-

марке авторы, «Логинов, как всегда, когда он ставит немыслимые требования, задумчив и немножко грустен».

Да, путь Логинова к победе труден и временами горек, но за скромное и несгибаемое мужество мы и полюбим его. Он выразитель духа нашего общества.

Хочется отметить, что оживление в области кинодраматургии характерно отнюдь не только для Москвы и Ленинграда. Есть все основания думать, что сценарные работы писателей и драматургов Е. Оноприенко, А. Головко, О. Гончара, Ю. Мокреева, К. Лордкипанидзе, Л. Сафарова, Г. Мухтарова и ряда других уже намечают пути нового раскрытия современной советской темы с активностью вторжения художников в жизнь, со своеобразием писательского почерка и особенностями национальной художественной формы.

Советская кинодраматургия развивается и растет. Мы уже видели фильмы, сделанные по сценариям молодых кинодраматургов Б. Метальникова, Л. Неменовой, М. Ерзинкян, Т. Сытиной, Р. Буданцевой.

Какая печаль овладевала тобой, когда ты читал сценарные работы выпускников ВГИК в пятидесятых годах! Это были тематические гербарии, мертвые картины на заданную тему, а не сценарии. А сейчас в работах воспитанников сценарных мастерских И. Ольшанского, Д. Храбровицкого, Е. Митько, Л. Обуховой, Т. Феоктистовой, Г. Бакланова, В. Савченко бьется живой пульс современности, ощущается пытливость молодых художников, дышащих воздухом сегодняшнего дня. Наша задача поддержать эти растущие художественные индивидуальности.

Право и долг художника

«Каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего». Это сказал Ленин в беседе с Кларой Цеткин. И добавил: «Но, понятно, мы—коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты». Развивая эти ленинские принципы руководства искусством, ЦК РКП в 1925 году принял резолюцию «О политике партии в области художественной литературы», где говорилось: «партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением».

Перед советским народом стоят великие задачи, сформулированные в решениях XX съезда партии. Это программа и наших работ в области кинодраматургии. Решение этих высоких задач неотделимо от поисков своеобразной и неповторимой художественной формы. Поэтому и мы, художники кино, и Министерство культуры должны объявить решительную борьбу всяким попыткам свести художественную форму к привычным шаблонам. Мне кажется, что в области кинематографии особенно остро стоит вопрос об утверждении ленинских норм руководства искусством. Ведь каждый из нас может вспомнить, как в недавние годы личные вкусы подменяли то правомерное и необходимое руководство процессом развития искусства, о котором говорил Ленин.

Приближается сорокалетие существования советской власти, сорокалетие Октября. Кинодраматурги работают над многими произведениями к этому великому празднику передового человечества. Я убежден, что успех этих работ будет решать самая мужественная, страстная, партийная постановка острейших вопросов сегодняшнего дня.

ПРОБЛЕМЫ ШИРОКОГО ЭКРАНА

Е. Дзиган

ВРЕМЕННОЕ УВЛЕЧЕНИЕ ИЛИ НОВОЕ КАЧЕСТВО?

К широкому экрану относятся по-разному. Есть горячие сторонники этого нового вида кинематографической выразительности, есть и непримиримые скептики, принадлежащие главным образом к числу деятелей искусства.

Это скептическое отношение не является необычным: новое в искусстве часто не принимается теми, кому старое кажется пределом развития и совершенства.

Вспомним период возникновения звукового кино. Сколько мы слышали рассуждений о недолговечности звукового кинематографа, о неминуемом возвращении к безмолвию, о якобы гибели специфической поэзии немого кинематографа. Среди людей, не принявших тогда нового, могучего выразительного средства киноискусства, были и прославленные, выдающиеся художники. Но остановить н о в о е, несущее в себе качественное обогащение искусства, поднимающее его на высшую ступень, невозможно.

Жизнь опровергла скептические предсказания и суждения по поводу звукового кинематографа — все мы пришли к безоговорочному признанию звучащего киномира, стали делать только звуковые фильмы.

Нет сомнения в том, что то же будет и с широким экраном. С каждым новым фильмом он утверждает себя, как новое могучее средство кинематографического искусства...

Вся история кинематографии, с момента зарождения и до наших дней, отмечена одним, определяющим весь путь ее развития, началом — непрерывным стремлением к максимальному расширению возможностей р е а л и с т и ч е с к о й п р и р о д ы к и н о и с к у с с т в а.

От своего рода технического феномена, от простой хроникальной фиксации разных, преимущественно динамических, объектов кинематография пришла к созданию подлинно художественных произведений.

Звуковое кино принесло с собой новое качественное развитие киноискусства, обогатило его реалистические возможности. Слово, музыка, шумы ворвались на экран, уничтожив противоестественное молчание происходившего кинодействия. Все богатство слышимого мира стало доступным для кино, стало могучим средством художественного, образного воздействия.

Хотя и в меньшей мере, но все же немало принес с собой и цвет, обогатив арсенал выразительных средств киноискусства красками и колоритом.

И, наконец, пришел широкий экран, при котором реалистические возможности нашего искусства вырастают в еще большей степени.

Широкий экран имеет огромное значение прежде всего потому, что он в большей мере соответствует естественному человеческому восприятию видимого мира, чем экран старого образца. Он почти соответствует углу зрения человеческого глаза. Зритель видит не «картину», ограниченную ясно видимой рамкой экрана, а как бы «окно в жизнь». При таком жизненно достоверном отображении видимого, при убедительности происходящего на экране действия степень условности зрелища становится минимальной.

Для большей ясности этого положения возьмем не художественный фильм, а хронику, в которой отображается то или иное подлинное явление жизни. В этом случае значение драматургии, сюжета ограниченно и не может сравниться с той ролью, какую

они играют в художественном кинопроизведении. И вот хроника, снятая для широкого экрана, воздействует и впечатляет неизмеримо сильнее, чем в обычном кинематографе. Почему? Да потому, что зритель видит происходящее на широком экране действие в таком пространственном охвате, который более соответствует его жизненному восприятию, в силу чего зритель как бы сам становится очевидцем показываемого события, воспринимает его с значительно большей мерой достоверности, подлинности.

Уже одно это свойство широкого экрана — приближение того, что происходит на экране, к жизненной подлинности — в значительной степени повышает реалистические возможности киноискусства. Поэтому можно смело утверждать, что новое выразительное средство кинематографии несет в себе и новое качество.

ОСОБЕННОСТИ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

В чем же причины особенной силы впечатляющего воздействия широкого экрана, с точки зрения восприятия его зрителем, помимо того, о чем говорилось выше?

Здесь следует в первую очередь отметить момент психологического восприятия зрителем события, происходящего на широком экране и на обычном. На обычном экране, как уже упоминалось, зритель видит перед собой как бы динамическую картину, ограниченную ясно видимой рамкой экрана. Но широта зрения человеческого глаза одновременно охватывает и пространство, находящееся за пределами этой рамки, и потому зритель как бы «объективно», со стороны наблюдает за кинематографическим действием, развертывающимся на обычном экране. Рамка широкого экрана ощущается в неизмеримо меньшей степени, чем в обычном кино, а часто при увлеченности зрителя действием не ощущается вовсе. Кроме того, масштаб объектов, показываемых на экране, значительно больший, чем в обычном кинематографе, и то, что зритель видит, становится более приближенным к нему, действие как бы «касается» зрителя.

Этому в большой степени содействует и стереофония звука, которая как бы включает зрителя в экранное пространство. Если на экране происходит действие, в которое, допустим, включен колокольный звон, то с помощью четвертого звукового канала он звучит сбоку, сзади и над головами зрителя. Таким образом, если визуальное действие развивается только на экране, то звуковое окружает зрителя со всех сторон, создавая единую среду, единую атмосферу на экране и в зрительном зале.

Зрелищная сила широкого экрана так велика, что «нагрузка» на зрительское вос-





«ПРОЛОГ»

приятие становится исключительно большой. Не случайно широкоэкранные фильмы, во всяком случае теперь, по метражу короче обычных картин. Утомление зрителя при просмотре цветных широкоэкранных фильмов вызывается в известной мере техническими свойствами широкого экрана — его большой площадью, масштабом объектов, стереофоническим звуком и т. д.

Эти особенности зрительского восприятия мы обязаны учитывать.

ПРОБЛЕМЫ ВЫДУМАННЫЕ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЕ

Среди творческих проблем широкого экрана мы часто обсуждаем и такие, которые оказались не столько проблемами, сколько досужими домыслами, плодами абстрактного теоретизирования. На них мы еще остановимся, а сейчас поговорим о тех, которые действительно заставляют задуматься.

Опыт показывает, что если внимание зрителя на протяжении всего фильма непрерывно привлекается ко всей плоскости широкого экрана, то в какой-то момент оно ослабевает и зритель перестает ощущать специфичность пространственного масштаба действия, «забывает» о нем. Правильное решение, мне кажется, в том, чтобы пространство, используемое на экране, обусловливалось содержанием кадра. В том случае, когда действие не требует масштабного пространственного построения, внимание зрителя надо концентрировать только на части экрана.

Этого можно добиться различными средствами — светом, мизансценой, композицией кадра, движением камеры и т. д.

То же относится и к стереофоническому звучанию. Если непрерывно пользоваться «выбросом» звука в зрительный зал через четвертый канал, вряд ли сохранится впечатляющая сила этого выразительнейшего средства. И, напротив, если в зависимости от содержания эпизодов звучание в зале будет чередоваться со стереофоническим звуком, идущим с плоскости экрана, то сила его воздействия возрастет. Вообще главное в использовании стереофонического звучания — художественная о б р а з н о с т ь.

Если говорить о перемещении звука в плоскости экрана, то сегодня можно сделать один вывод. Самый факт, что звук идет из точки, где находится звучащий объект, настолько соответствует жизни, что впечатляет только в первый момент, как техническая новинка. Затем это уже воспринимается как совершенно естественное явление. Зритель забывает о стереофонии, перестает удивляться тому, что он слышит голоса актеров то справа, то слева, в соответствии с их перемещением по экрану. Ничего нового, обогащающего образный строй фильма это не несет.

Видимо, если стремиться использовать стереофонический звук как новый компонент художественно-образного порядка, следует искать новые решения. Здесь полезно вспомнить опыт звукового кинематографа.

Можно было бы привести немало примеров, когда звук в наших фильмах является не иллюстрацией, а средством дополнительного эмоционального и смыслового воздействия на зрителя. Даже если говорить о речи, о слове, то и они часто используются на несовпадении с изображением говорящего человека.

Во многих фильмах мы слышим голос «от автора», сопровождающий действие картины. Мы слышим иногда «внутренний голос», как бы излагающий мысль героя, его воспоминания в то время, как на экране показываются самые разнообразные события. Мы часто видим не того, кто говорит в диалоге, а того, кто слушает.

Мы научились пользоваться выразительностью шумов, звучаний природы, звуковыми деталями, которые иногда впечатляют не меньше, чем зрительное пластическое действие. Видимо, таким же путем следует идти в области стереофонического звука. Перемещение звука в пространстве, возникновение его в различных местах экрана, «переброс» с одного места на другое должны быть художественно осмыслены, должны обогащать происходящее на экране действие.

Говоря о проблемах, выдвигаемых широким экраном, надо сказать и о монтаже.

Возникло мнение, будто широкий экран благодаря его масштабности не нуждается в такой детальной монтажной разработке сцен, какая принята при обычном экране. Казалось, что уже нет нужды в таком дроблении действия на отдельные монтажные куски, как это делалось раньше, и что возможность сочетания в одном широкоэкранном кадре ряда разнопланных объектов значительно уменьшает количество монтажных планов.

Чтобы разобраться в этом вопросе, следует остановиться на некоторых общих вопросах монтажа. Почему вообще в кинематографии действие дробится на отдельные планы? В ряде теоретических исследований отмечалось, что это определяется размерами экрана, который не может вместить в себе достаточное пространство и достаточную зрительную детализацию действия. Поэтому, мол, необходимо привлекать внимание зрителя к отдельным фрагментам, различным по своему пространственному и временному построению.

Считалось, что размер сценической коробки и условия спектакля дают зрителю возможность хорошо рассмотреть все, что происходит на сцене театра. Но если то же самое театральное представление снять на пленку с одной точки зрения, как это делалось на заре кинематографии, то масштаб

«ПРОЛОГ»





«ПРОЛОГ»

экрана, значительно меньший по сравнению с «зеркалом» сцены, не даст зрителю возможности увидеть действие таким, каким оно предстает на сцене, и это делает кинематографическую интерпретацию спектакля невыразительной, однообразной.

Казалось бы, при увеличении экранного пространства уже нет нужды прибегать к монтажному расчленению сцены на отдельные планы, как в обычном кинематографе. Так полагают некоторые режиссеры и операторы. Но это неверно.

На мой взгляд, ошибка в анализе природы монтажной основы кинематографа заключается в том, что, сравнивая восприятие зрителем действия на театральной площадке и на экране, исследователи не учитывали одного исключительно существенного момента. Зритель в театре никогда не воспринимает сценическое действие «целиком», как мы говорим — «общим планом». По ходу действия он сосредоточивает внимание то на одной части сцены, то на другой. В каждый момент действия зритель из общего пространства сцены выбирает ту или другую часть или охватывает взглядом всю ее. Другими словами, зритель как бы сам, по-своему «монтирует» то, что происходит на сцене. Этого он не мог делать в кинематографе. Размер экрана не давал ему возможности «выбирать», и он непрестанно устремлял свое внимание на всю плоскость экрана. Но так как человеческому восприятию свойственно и в жизни сосредоточивать свое внимание на различных отрезках пространства, от самого маленького до самого большого, то нарушение момента «отбора» вело к неполноценности восприятия в кинематографе жизненного явления, снятого с одной точки камеры.

Широкий экран предоставляет зрителю почти такую же возможность фиксации внимания на отдельных частях пространства, как и в театре.

Но монтажная разработка снимаемых явлений по-прежнему необходима. Дело в том, что разбивка действия на куски, возникшая в кинематографе в силу указанных выше причин, породила сочетание разнородных по пространственному построению и по времени кусков, планов, а это сочетание, в свою очередь, создало особенную кинематографическую выразительность, создало специфическое средство художественного воздействия. Терять это средство киноискусства было бы бессмысленно. Нужно сохранить все выразительные средства кинематографического искусства, в том числе и монтаж.

Следует только учесть, что ряд особенностей монтажного построения широкоэкранных фильмов требует изучения.

Один из излюбленных монтажных приемов обычного экрана — быстрая смена коротких кусков — вряд ли применим на широком экране, потому что при смене кадра меняется большое по размеру изображение, и это ощущается значительно резче, чем на



«ПРОЛОГ»

обычном экране. «Читаемость» кадра, в силу обилия в нем пластического материала, более затруднена. Быстрая смена коротких кадров не дает зрителю возможности хорошо усвоить их содержание, рассмотреть их. Кроме того, неприятно подчеркивается резкость сочетаний кадров. Поэтому монтажное построение в широкоэкранном фильме требует особо продуманной и точной разработки.

Для того чтобы выделить крупный план на широком экране, зачастую приходится заранее предусмотреть это специальным построением мизансцены. На обычном экране мы почти из каждой сцены легко можем выделить крупный план, так как он довольно свободно, в силу ограниченности размера экрана, может быть изолирован от окружающей среды. Возьмем, например, диалог людей, сидящих на диване: мы можем снять их в одном кадре, а потом выделить каждого из говорящих попеременно крупным планом.

На широком экране разбить диалог при такой мизансцене на крупные планы не так просто. В кадр из-за его ширины неизменно будут попадать лица обоих собеседников. Для того чтобы этого не получилось, надо заранее построить мизансцену так, чтобы обеспечить себе возможность монтажной съемки, с укрупнением каждого из собеседников, с использованием специфически кинематографического монтажного построения.

Среди «выдуманных проблем» остановимся на одной, наиболее распространенной. Немало раздавалось голосов о сложности композиции кадра широкоэкранного фильма из-за вытянутой прямоугольной формы экрана.

Но опыт изобразительного искусства говорит о том, что, если художник владеет композицией, он может найти выразительное композиционное решение при любом формате картины, рисунка, пейзажа. В широкий экран прекрасно вписываются все объекты, из которых создается живописно-пластический образ. Здесь все дело в мастерстве, вкусе и таланте кинематографистов — режиссера, оператора, художника.

В тех случаях, когда под композицией

кадра подразумевается мизансцена, то есть расположение и взаимоотношение объектов в пространстве, широкий экран также имеет некоторые особенности.

Ограниченность вертикального угла объектива и недостаточная глубинная резкость современной широкоэкранной оптики требуют известных коррективов. Так, например, надо избегать построения мизансцены в глубину, потому что объекты по мере удаления от точки фокуса делаются все более расплывчатыми. Целесообразнее прибегать к фронтальному расположению объектов в кадре, а глубинность кадра может быть достигнута панорамической съемкой. Продвиж ние камеры в глубину и из глубины частично компенсирует недостатки оптики.

О КРУПНОМ ПЛАНЕ

Я уже говорил, что некоторыми теоретиками подвергалась сомнению самая возможность применения на широком экране крупного плана, так как остающаяся неиспользованной большая часть экрана, якобы, мешает восприятию. Конечно, выделение одного какого-либо объекта при его предельном приближении, особенно когда это портрет человека, оставляет в ряде случаев незаполненной большую часть экрана. Но ведь в жизни очень часто мы все наше внимание тоже сосредоточиваем на лице человека, а все окружающее воспринимаем косвенным «периферийным» взглядом. Так же и в широкоэкранном фильме мы можем воспринимать «крылья» экрана, как среду, атмосферу, воздух, окружающие объект нашего внимания. При этом фон имеет всегда какое-то свое живое пластическое содержание.

Важно лишь, чтобы это «свободное» пространство было композиционно и живописно организовано. Если эта задача решается верно, то даже интимные, камерные сцены с одним или двумя персонажами выглядят на широком экране благодаря его масштабности и рельефности выразительнее, чем в обычном фильме. Сложность заключается в другом: в умении так включить крупный план в монтажную структуру эпизода, чтобы он не «выпирал», не отрывался, а вытекал из действия и сливался с ним. И здесь панорамирование дает возможность плавного и органичного выдвижения на крупный план любого объекта. Первые опыты говорят о том, что лучшие результаты получаются тогда, когда крупный план вырастает из общего.

В БУДУЩЕМ...

Мы, конечно, находимся только в самом начале пути и не можем сейчас осознать в полной мере те возможности, которые открывают для нашего искусства новые выразительные средства.

Так же, как в период возникновения звукового кинематографа нам не сразу удалось освободиться от того, к чему мы привыкли в немом кино, так и сейчас в фильмах широкого экрана еще многое идет у нас от старых средств и способов киноискусства. Думается, что в будущем широкоэкранная кинематография найдет свое выражение и в драматургии. В самом деле, ведь появилась возможность одновременного введения в действие двух и даже трех сюжетов в одном кадре или, например, драматургически рассчитанного чередования масштабных, пространственных сцен с лирическими, камерными. Возможно сочетание в одном кадре крупного и общих планов, обусловленное авторским, драматургическим замыслом, и многое другое.

В этих беглых заметках я, конечно, далек от окончательных выводов, от обоснования каких-либо «теорий» или «законов».

Это только первые личные, беглые размышления, которые ни в какой мере не претендуют на исчерпывающий анализ.

Мы имели возможность, снимая одновременно два варианта фильма для широкого и обычного экрана, сравнивать их между собой и наглядно видеть то, что их отличает. При этом возникает множество вопросов, которые вряд ли можно сразу осмыслить и разрешить. Так, например, сравнивая одну и ту же сцену в обоих вариантах, можно заметить разницу в темпе действия, хотя при съемке он был неизменным. Очевидно, широкий экран создает ощущение более замедленного темпа действия. Движение камеры при широком экране значительно менее ощутимо. И еще много есть вопросов, требующих изучения, — это дело будущего.

Несомненно одно — широкоэкранное кино есть, существует, и мы будем свидетелями его богатейшего творческого развития.

А. Птушко

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Искусство кинематографа каждое десятилетие обогащается новыми выразительными средствами. Старшее поколение кинематографистов, начавшее с немых фильмов, приняло на вооружение звук, цвет, широкий экран и стереофонию. Успокаиваться было некогда, — надо было осваивать новое и вводить его в уже сложившуюся палитру. Каждое изобретение приносило свои трудности, рождало скептиков.

На заре звукового кино мы переболели гипертрофией звука. Экран звучал непрерывно — кричали люди, тикали часы, хлопали двери, заливались соловьи, квакали лягушки, звенели стаканы. Постепенно увлечение звукоподражательством миновало, но звук навсегда обогатил кино, в первую очередь его драматургию. Сейчас уже никто не отвергает звуковую кинематографию (хотя, бесспорно, мы кое-что утеряли из кинематографических достижений немого кино).

Появился цвет, и на первых порах мы стали забрасывать зрителя потоками цветного конфетти. Сейчас мы ушли от этого перенасыщения экрана красками. В лучших картинах цвет подчиняется колористической гамме и уже не раздражает своей беспринципной пестротой. Правда, многие до сих пор радуются графической строгости черно-белых картин, но почти вся мировая кинематография перешла на цветные съемки.

Я всегда с практическим интересом следил за развитием кинотехники и по мере сил принимал в нем участие. Стремясь как можно шире использовать все богатства выразительных средств кино, я охотно шел на эксперименты. В «Новом Гулливере» я осваивал звук, в «Каменном цветке» — цвет.

Вслед за «Каменным цветком» я начал снимать «Садко», где былинные мотивы уже преобладали над элементами фантастики. Многое тогда смущало нас. Мы боялись, что реальный, порой натуралистический язык кинематографа может сорвать покрывало той поэтической условности, которую всегда несут в себе былины. Если же встать на путь широкого использования «чудес кинотехники», то можно потерять жизненную правду, столь характерную для народного эпоса.

Опыт постановки «Садко» убедил нас в том, что былина, несмотря на всю сложность сюжетного и образного решения, под силу киноязыку. Не все нам удалось в «Садко». Мы решили продолжить наши искания в «Илье Муромце». К этому времени в зарубежном кино началось производство широкоэкранных фильмов со стереофоническим звуком по системе Кретьена. Как всегда в таких случаях, нашлись скептики, раздавались голоса, отвергавшие эстетическое значение этого нового средства киноискусства.

В том, что мне удалось увидеть за рубежом, не было творческого новаторства. Тем не менее огромные перспективы широкого экрана стали очевидными. Я понимал, что на этот метод перейдет вся мировая кинематография. Широкий экран с его расширенным углом зрения гораздо больше соответствует свойствам человеческого глаза, физиологической природе зрительного восприятия.

Широкий экран особенно заинтересовал меня и потому, что он открывал большие преимущества для эпического жанра в кино. Поэтому с таким упорством и горячностью настаивали мы на съемках «Илья Муромца» методом широкоэкранного кинематографа.

«Илья Муромец» был первым советским художественным широкоэкранным фильмом. Нерешенных проблем в процессе съемок обнаружилось много. Важнейшей среди них была проблема крупного плана. Нас предупреждали: так как крупный план не может быть применен на широком экране, то мы не сможем подвести актера близко к зрителю. Опасались, что человек затеряется среди общих планов пейзажей и интерьеров. Все это неминуемо обеднило бы фильм, его образы, его идейное звуча-



«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

ние. Такие предостережения раздавались на каждом шагу. Но мы не могли так фетишизировать размер кадра, не могли поверить, что форма экрана может помешать образному воплощению наших замыслов.

А через две недели пробных съемок мы убедились, что в этом смысле широкий экран особых трудностей не представляет. Больше того, он раскрепощает режиссера, открывает простор для новых композиционных решений. Режиссер, который придет к широкоэкранному кинематографу, никогда от него не уйдет, ибо та легкость, то наслаждение, с которыми мы строим широкую мизансцену, нам незнакомы при мизансценировке для обычного экрана — таково мое личное ощущение. Если в обычном кинематографе часы уходят на то, чтобы группу в пять-шесть человек правильно расставить и «вписать» в рамку кадра, то широкоэкранная мизансцена дается буквально на ходу. Актеры движутся куда свободнее, образуются естественные группы. При самых незначительных режиссерских и операторских поправках можно построить мизансцену значительно более выразительно и интересно, чем для узкого экрана.

Мне кажется, мы научились пользоваться и крупным планом. Опасения, что пустые поля кадра будут мешать, не подтвердились. Наоборот, если правильно использовать это пространство, найти верные соотношения и пропорции, то композиция еще более обостряется. Если же дать в руки актеру какой-то предмет или если поместить актера на фоне пейзажа, то можно создать совершенно новые пространственные решения.

Что касается натурных и пейзажных планов, массовых сцен, батальных эпизодов, то здесь преимущества широкого экрана очевидны. Какими другими средствами можно было бы показать ледоход, цветущие поля, полноводные реки, лесные чащи, степи и горы — всю красоту и богатство земли русской!

Своеобразие народного эпоса заключается в сочетании реального и фантастического. Одни персонажи былин — обычные люди, живущие в обычной обстановке; другие наделены особенными, гиперболизированными свойствами. И тут широкий экран оказался нашим неоценимым помощником. Конечно, приходилось помогать технике. Мы трансформировали «натуру», населяли ее «приметами эпохи». В нашей группе даже висел специальный плакат: «Помни о знаках эпохи!» Это значит, что в любом пейзаже мы искали такие детали, которые приблизили бы его к былинным описаниям. А если мы не находили этого, то помогали природе. Мы возили с собой бутафорские

камни, валуны особой формы и причудливое дерево, однажды найденное в лесу. Это дерево мы очень лелеяли и, как только кончалась съемка, ставили в бочку с водой.

Наши ухищрения дали бы на обычном экране значительно меньший эффект, чем на широком.

Помимо чисто композиционных возможностей, помимо большей емкости широкий экран принес и другое замечательное усовершенствование — стереофонический звук.

Стереофония рождает совершенно новое качество звучания. Благодаря тому что экран имеет удлиненную форму, актеры могут двигаться попеременно то справа налево, то слева направо. И было бы крайне неприятно, если бы речь звучала все время из одного источника. Стереофония это устраняет. Непосредственно за экраном устанавливаются три динамика, кроме того, шесть-восемь динамиков располагаются в зрительном зале (справа, сзади, слева). Это позволяет перебрасывать звук по желанию постановщиков по всей периферии зрительного зала.

Но дело не только в этом. Записывая звуки, шумы на три микрофона, мы делаем их более богатыми по количеству обертонов. Никогда обычная запись не может дать такого высокого качества звучания, как трехмикрофонная, даже если звук локализован и исходит из одной точки. При обычной записи оркестра, сколько бы микрофонов мы ни ставили и как бы ни усиливали звучание скрипичной или медной группы, все равно музыка воспроизводится через один динамик и все богатство инструментовки блекнет. Между тем в оперном или концертном зале, где бы мы ни сидели — в партере, на балконе,— мы слышим все богатство партитуры в ее авторском замысле. До сих пор в кино это было исключено. С появлением стереофонического звука мы можем добиться даже большего эмоционального воздействия симфонической музыки, чем в опере или в концерте. По желанию композитора, дирижера мы можем усилить любую группу оркестра, включив на время один из микрофонов: правый, левый или средний. Наконец, мы можем перебросить звучание любой группы оркестра то вправо, то влево, то вдруг заставить оркестр звучать сзади зрителя, за его спиной, или, наоборот, выключив зал, мгновенно перебросить музыку на экран.

Если эти возможности использовать трюкачески, то новизна звучания быстро приедается. Зарубежные наблюдения убедили меня в том, что зрителям такие трюки быстро надоедают. Но если эти возмож-

«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»





«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

ности поставить на службу образному раскрытию замысла произведения, то можно добиться многого.

В качестве примера того, как можно использовать локальное воспроизведение звука справа, слева или в центре, сошлюсь на один эпизод из «Ильи Муромца». Вот Илья Муромец в степи подъезжает к придорожному камню. Где-то справа раздается вещий голос: «Направо ехать — богатому быть». Илья Муромец поворачивает голову вправо, туда, откуда прозвучал голос. И вдруг слева раздается другой голос: «Налево поехать — женатому быть». Муромец резко поворачивается влево... При следующем возгласе — «А прямо поехать — убитому быть» — звук идет точно из центра экрана, прямо от камня, перед которым стоит Илья Муромец.

Казалось бы, в этом нет ничего особенного. А на поверку, когда мы сняли этот же эпизод без стереофонического звука, то оказалось, что «соль» эпизода утрачивается.

Таких примеров использования возможностей стереофонического звука можно было бы привести множество. Важно отметить только то, что наш коллектив, берясь за освоение стереозвука, поставил себе задачу не увлекаться чисто техническими эффектами, не выпячивать их, а подчинить образному раскрытию действия.

Там, где нам казалось целесообразным, мы использовали четвертый канал записи, который рассчитан на стереоэффект и дает возможность насыщать зрительный зал звуками, идущими из всех углов. Так, например, в сцене пахоты звуковым фоном является «симфония птичьего щебетания», как мы ее шутливо назвали. Эту «симфонию» мы записали на берегах Камы, в девственных уральских лесах. Там мы установили микрофон, замаскировали его, дождались, когда лес забыл о нашем присутствии, и засняли птичий щебет. Наши пернатые вокалисты оказались очаровательными музыкантами. Но, если бы эта запись звучала из одного источника, она потеряла бы всю свою прелесть. Использовав три динамика экрана и шесть динамиков зрительного зала, мы насытили щебетанием птиц все пространство.

Преимущества широкого экрана неоспоримы. Именно эти новые выразительные средства, обретенные кинематографом, помогли создателям фильма «Пролог» передать героику и пафос революционной борьбы, масштабы народного движения. Убежден, что режиссер Е. Дзиган теперь уже не откажется от широкого экрана. С интересом жду широкоэкранного «Дон-Кихота» Г. Козинцева и А. Москвина — мастеров высокой изобразительной культуры.

Сам я приступаю к экранизации замечательного эпоса — «Калевалы». Снимать буду для широкого экрана. Хочется верить, что на этот раз технических трудностей будет меньше, а творческих находок больше.

А. Головня

НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ

Каждый вид искусства стремится обогащать и развивать свои выразительные средства для более полного отражения действительности. Выявление творческих возможностей, скрытых в новой кинематографической технике, — одна из существеннейших задач мастеров кино.

Я не собираюсь давать искусствоведческий анализ фильма «Илья Муромец». Я хочу только разобраться в том, что же авторы этой картины раскрыли в возможностях широкого экрана и что еще остается скрытым.

Прежде всего следует сказать о работе режиссера А. Птушко и операторов Ф. Проворова и Ю. Куна. А. Птушко развил особый жанр в киноискусстве, основанный на использовании новых средств кинематографической техники. Обладая великолепным дарованием художника-конструктора, А. Птушко в каждом новом фильме искал и находил все новые и новые возможности, заложенные в кинематографической технике,—об этом свидетельствуют «Новый Гулливер», «Каменный цветок», «Садко», а теперь «Илья Муромец».

Своеобразная техника применима к особой тематике. Тематика фильмов А. Птушко — сказ, былина. Виртуозное владение кинопостановочной техникой позволяет Птушко выражать на экране образы былин и сказов.

Фильм «Илья Муромец» дает наглядный ответ на ряд вопросов, связанных с широкоэкранной формой кинофильма. Тема, материал и эпический строй фильма как бы требуют широкого экрана. Девять десятых кадров органически решены в новом формате, они немыслимы без этого формата.

Но это же обстоятельство не дает возможности судить о широкоэкранной форме вообще. В «Илье Муромце» производят впечатление в первую очередь постановочная и съемочная техника, Соловей-разбойник, Змей-Горыныч, удивительные массовки, созданные с помощью зеркал. Быть может, фильм другого содержания и жанра, например психологическая драма, и «не уложится» в широкоэкранный формат — таково мое личное мнение.

•

Несколько слов о пейзаже... Русские равнины, их простор, ширь, приволье отлично вписаны в новый формат экрана. Операторы отобрали великолепные пейзажи. Они не только хороши в живописном отношении, но и выражают тему былины, соответствуют ее стилю, в большой степени влияют на общий изобразительный характер фильма. На экране оживает суровая и спокойная красота Руси, ее ощущаешь как могучую силу.

Но если присмотреться к отдельным кадрам профессиональным глазом, для того чтобы изучить возможности новой формы, то мы почувствуем отсутствие высоты и глубины. Могучий бор хорошо смотрится с экрана, а вот одинокое дерево — нет, его устремленность в высоту невоспроизводима потому, что слишком широки «поля» картины.

•

Беспокоит недостаточная резкость и недостаточная чистота красок в «Илье Муромце». Резкость дальнего плана, особенно для светлых тонов, — самый больной вопрос для широкоэкранного фильма. Здесь от оператора мало что зависит, задача решается качеством пленки и оптики. Но от оператора зависит точность экспозиции. Речь идет о точности фотографической экспозиции для отдельных локальных элементов кадра. Если светлые по фактуре и освещенные солнцем элементы фона хотя бы немного передержаны, то теряется разрешающая сила пленки. Рабочая фотографическая широта цветной пленки как бы уменьшается, интервал яркостей, качественно воспроизводимых по резкости и цвету, сужается.

•

Массовые и батальные сцены — наиболее сильный после пейзажа элемент широкоэкранного фильма.

Когда вся ширина экрана плотно заполняется непрерывно движущейся от края до края массой мчащихся всадников, это производит сильное впечатление. Но в тех случаях, когда движение идет из глубины, остается ощущение одноплановости. Даже



«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

самые большие массовки теряют в экспрессии. Кажется, что стоишь где-то в стороне, например на холме, и спокойно наблюдаешь движение масс. И это ощущение остается почти во всех сценах, если только кадр не плотно заполнен, несмотря на то, что широкий экран, по мысли его конструкторов, должен «захватить» зрителя, делать его как бы участником действия.

•

Свободные «крылья» экрана в большой степени лишают кадр цельности. Одна из серьезнейших проблем композиции в кино — заполненность кадра только действующим, «играющим» материалом. Лучшие режиссеры и операторы кино прекрасно понимают, что кадр — средство выражения содержания. Каждая фигура, каждый предмет, помещенные в кадр, должны нести определенную функцию. Из кадра следует удалять все, что не имеет прямого отношения к действию. Только в этом случае достигается сосредоточенность зрительского внимания, точность и ясность выражения содержания.

Перед режиссерами, операторами, художниками широкоэкранных фильмов вновь стоит задача «заполнения» экрана.

•

Операторы, снимая фильм для экрана обычного формата, чаще всего используют «центральную» композицию кадра, стремясь сосредоточить внимание на действии, особенно при монтажной смене кадров. Для эпизодов «проходов», «проездов» и массовых сцен часто применяются диагональные построения, значительно реже — профильные и фронтальные.

Просматривая фильмы на широком экране, убеждаешься, что, во-первых, «центральность» композиции, то есть сосредоточение сюжетного действия в центре кадра, сохраняет свое значение и при новом формате экрана. Этого в первую голову требует монтажный строй любого фильма, ибо композицию отдельного кадра, в каком бы формате он ни строился, нельзя отрывать от всей сцены или эпизода.

Прием «центрального построения» особенно необходим на широком экране тогда, когда действие развивается, переходя из кадра в кадр, иначе возникает опасность изолированности отдельных сцен.

•

Известно, что действие располагается в кинокадре обычно в глубину, тогда на экране как бы открывается живая жизнь. Если действие развернуто фронтально, то за первопланными фигурами трудно различить глубину пространства, картина делается плоской и пространственно ограниченной.

Наблюдения показывают, что, например, для групповых и массовых сцен диагональное построение с выведенными на первый

план фигурами или предметами остается и для широкого экрана наилучшим. В диагонально построенном кадре ощущается глубина пространства, рельефность изображения. Если оператору, кроме того, удалось найти чередование тонов, обычно от темного на первом плане к светлому в глубине, то фигуры приобретают объемность, выпуклость, еще лучше передается глубина пространства. Поэтому одной из важнейших проблем изобразительной композиции широкого кадра остается правильное распределение тональных масс. Здесь есть свои законы, которыми не следует пренебрегать.

Так, например, живописец часто оперирует темными тонами, оставляя для светлого не более одной трети картины. Распределение тональных масс на плоскости картины требует их строгой организации. Мы редко увидим, чтобы хорошая картина была написана сплошь в одном тоне или чтобы светлое располагалось по периферии картины, а темное — в ее центре. Для моделировки может быть применена светотень, а для выделения фигур—усиленное освещение, как, например, в живописи Рембрандта.

Проблема тональных решений для широкого экрана потребует от оператора обращения к лучшим образцам мировой и советской живописи, где можно найти ответы на многие волнующие нас вопросы.

•

Появление широкого экрана выдвигает ряд вопросов киноизобразительной формы.

Это не значит, что изобразительная форма, а вместе с ней операторская работа должны быть выпячены и заслонить собой другие компоненты фильма. Фильм есть и будет кинодраматическим произведением, художественные образы которого в первую очередь выражаются искусством актера.

Речь идет о том, что возрастают требования к изобразительному решению фильма. Требования к художественной культуре оператора повышаются хотя бы потому, что намного более заметными становятся его удачи и промахи, повышается роль операторских изобразительных средств, и в первую очередь искусства композиции кадра. Возрастают требования к точности освещения, искусству моделировки для выявления пластической формы фигуры, требования к тональной перспективе в сочетании с многоплановым построением кадра, к ясности и чистоте красок. Широкий экран предъявляет очень жесткие требования к технической чистоте изображения.

Основные формы композиции кадра во многом обусловлены техническими возможностями киноизображения. В большинстве случаев сцены фильма излагаются монтажно, действие показывается на общих, средних и крупных планах. Прием монтажного построения в обычных фильмах во многих случаях являлся следствием пространственной ограниченности кинокадра. Часто развернутое в пространстве действие не укладывалось по своему масштабу в кадр, фигуры оказывались очень мелкими, нюансы актерской игры пропадали, поэтому монтаж заменяли панорамами, движением аппарата вместе с фигурой. Монтаж позволяет широко обобщать материал, показывать параллельно развивающиеся действия, направить внимание зрителя к тому или иному объекту. Известно, что даже построение диалога двух персонажей в одном кадре связано с рядом технических затруднений: профильное расположение

«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»





«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

фигур невыгодно для актера—оно скрадывает мимическую выразительность, а при диагональном построении один из актеров обязательно оказывается спиной к аппарату, или, иначе говоря, к зрителю. На крупных и средних планах актеры стеснены в движениях, а иногда просто скованы вписанным в кадр положением.

Было немало вынужденных поисков новых форм мизансцен и композиции кадра, новых приемов съемки. В пространстве широкого экрана сцена двух или трех персонажей может быть легко «вписана» в одном кадре при довольно значительном масштабе фигур, при большей свободе движений в пространстве — в ширину, но не в глубину.

•

Расширение пространства экрана экономит метраж, при этом отпадает необходимость в «вертикальном» монтажном показе действия, когда он не связан с особым художественным замыслом режиссера. У режиссера на широком экране возникают новые возможности пространственных решений без панорам или «наездов».

Возможность панорамирования остается и на широком экране, но она очень ограничена техническими средствами. Панорамирование за актером на широком экране кажется совсем ненужным. Возможно, что появятся своеобразные внутрикадровые панорамы, когда движущаяся фигура будет выделена какой-либо растушевкой или маской.

Кадр на экране по своей форме приближается к живописной панораме. Во всяком случае, в «Илье Муромце» наблюдается стремление дать эффект, возникающий при наблюдении панорамы.

Слово «панорама» в практике живописи означает картину, написанную на цилиндрической поверхности. В панораме сочетается живопись и рельеф, и этим создается иллюзия глубины пространства.

Я не видел панораму «Оборона Севастополя» в ее современном, реконструированном советскими художниками виде, но панорама Ф. Рубо оставляла неизгладимое впечатление художественной правдой и великолепным мастерством выполнения, особенно решением глубины пространства в сочетании всех трех перспектив: линейной, тональной и рельефной.

Кинопанорамы плохо выходят в первых широкоэкранных фильмах. Причин этому много, как технических, так и художественных.

Кинопанорама нужна была в первую очередь для того, чтобы раздвинуть пространство для действия актера и одновременно сохранить крупный масштаб его изображения. Эта необходимость остается и на широком экране (в большинстве случаев), но поле изображения расширяется по горизонтали вдвое. То обстоятельство, что актер приобрел вдвое большую площадку для движения, дает ему новые возможности и усиливает выразительность фильма. Здесь сохра-

няются лучшие зрелищные качества кино — отчетливость жеста, мимика актера и свобода движения в пространстве. Сочетание этих двух элементов—крупного масштаба изображения и свободы движения в кадре — представляет собой новое значительное качество кинематографа.

•

Возможность показывать человека крупным планом — самое ценное свойство кино. Крупный план бесконечно обогащает художественные средства актера, доносит до зрителя тончайшую мимическую игру, выразительность глаз, позволяет актеру лучше выражать внутреннее состояние героя. Эта специфическая способность кино не должна быть утеряна на экране любого формата.

По фильму «Илья Муромец» трудно судить о возможности крупного плана на широком экране. Этот фильм ни по жанру, ни по манере постановки не использует мимической игры актера для выражения внутреннего состояния героя. Те два-три крупных плана, которые видишь в фильме, не дают возможности судить об этой стороне дела. Однако мне кажется, что достоинство широкого экрана не только в очевидной для всех возможности показа огромных массовых сцен или широких пейзажей, но и в том, что крупные и средние актерские планы, которые занимают обычно девять десятых полезного метража фильма, приобретают новую выразительность, которой недоставало кадру 1:1,3. Возможно, что это приобретение и является наибольшей художественной ценностью широкого экрана. Ведь недаром все операторы стремятся снимать широкоугольными объективами — именно для того, чтобы дать свободу движению актера в кадре, не теряя в глубине пространства, хоть и теряя в естественности перспективы, то есть в пропорциональности масштабных соотношений фигур на картинной плоскости.

Анаморфотная приставка, расширяя поле изображения по горизонтали, позволяет при том же масштабе строить двух- и трехфигурные композиции на первом плане и, кроме того, включать необходимый второй план и фон, но только при условии четкости и резкости изображения.

•

Количество действующих—именно действующих, а не случайных—лиц в кадре являлось основой его композиции. К сожалению, в первых широкоэкранных фильмах мы иногда видим лишних людей, лишние предметы в кадре. Подчас становится неясно, кто же действует в кадре. Нет и той необходимой лаконичности, которая делает ясным содержание. Так, например, в сценах на крыльце княжеского дома фигуры князя Владимира и Ильи теряются среди пестроты фона. Нет возможности сосредоточить свое внимание на действии актера, ощутить его состояние. А ведь основная задача композиции кадра всегда состояла и состоит в том, чтобы не только ясно показать объект, но и завладеть вниманием зрителя, вести его за собой.

На широком экране рассредоточение внимания зрителя происходит помимо воли режиссера и оператора, из-за необходимости чем-то «заполнить» пространство кадра. Эта необходимость особенно сказывается на крупных планах; таков, например, кадр «Илья у окна избы», заполненный плоскостью стен, совершенно ненужных режиссеру, художнику, оператору.

•

Эстетическое впечатление от произведения искусства может быть получено лишь в том случае, если физиологическая сторона восприятия естественна и удобна. Стереокино, например, не получило до сих пор широкого признания не потому, что не наблюдался стереоэффект, а потому, что просмотр стереокартины сопровождается насильной и болезненной конвергенцией глаза. Зрителю больно и неудобно смотреть, и это полностью парализует эстетические впечатления.

Формат 1 : 2,5 не вполне соответствует условиям естественного ви́дения — зритель чувствует известное напряжение во время сеанса. Очевидно, здесь нужны еще дальнейшие конструкторские поиски.

•

Живописец выбирает формат картины в соответствии с характером ее содержания. Только монументальная живопись и фреска часто подчинялись архитектурной композиции.

Произведение киноискусства — это фильм, а не отдельный кадр. Поэтому авторы фильма должны в соответствии с избранным жанром избирать формат экрана. Вполне естественно, что для эпического «Ильи Муромца» избран широкий формат.

«Пролог» — широкое историческое полотно — тоже соответствует избранному форма-

ту. В этих случаях широкий экран расширяет художественные возможности кино.

Но никто из живописцев не выбирал широкий холст для интимно-психологических сюжетов, для картин, не требующих масштабных физических действий. Получилась бы фальшивая монументальность, ненужная декоративность.

Было бы хорошо, если бы существовали два, три формата экрана. Тогда авторы фильма могли бы исходить не из технических условий, а из характера фильма.

Думается, что широкий экран может способствовать развитию некоторых жанров в киноискусстве. Но если всю тематику кино, все жанры мы будем приспосабливать к широкому экрану, то, на мой взгляд, это может привести к сужению, а не расширению возможностей нашего искусства.

Мне, например, кажется, что снимать «Хождение по мукам» для широкого экрана — это уже неправильный выбор формы, не соответствующий содержанию и стилю литературного произведения.

Цвет обогатил киноискусство в *ц е л о м*, но если бы мы *в с е* фильмы делали цветными, то сузили бы возможности искусства — ведь есть ряд сюжетов, которые проигрывают в цвете. Цвет им противопоказан, лишает их правдивости, выразительности. Быть может, это в какой-то мере относится и к широкому экрану.

Орест Верейский

ЗАМЕТКИ ХУДОЖНИКА

Два технических открытия в кино особенно близко касаются художников. Это — цвет и широкий экран. И хотя, на мой взгляд, вопросы цвета в кино еще далеко не решены,— художники уже прошли через неизбежные «детские болезни» освоения.

Широкий экран еще только-только рождается. До сих пор главным образом демонстрировались его чисто технические возможности. Хроника, конечно, подкупает большим пространственным охватом показываемых событий, масштабностью массовых эпизодов. Очень красивы на широком экране картины природы и городские пейзажи. В художественных фильмах, которые я видел за рубежом, я не обнаружил творчески интересных, принципиальных исканий. Демонстрировались лишь «аттракционные» эффекты. Пожалуй, только в одном американском фильме я нашел любопытный план.

...Классический пейзаж прерий. В середине кадра лежит стрелок. Его внимание сосредоточено на всаднике, скачущем в глубине экрана. Пока всадник движется с правого края к центру, стрелок целится; когда всадник оказался в центре, раздался выстрел; затем стрелок наблюдает за своей жертвой, которая, подъехав к левому краю кадра, падает с лошади. Тут остро драматургически использованы пространственные возможности широкого экрана.

Советских художественных широкоэкранных фильмов еще немного. Но в них видны настойчивые художнические искания. Много интересно задуманных композиционных решений в «Прологе». Новые возможности широкого экрана близки творческой манере режиссера Е. Дзигана.

Особенно выразительно решен эпизод «Кровавого воскресенья» — расстрела рабочего шествия к Зимнему дворцу: растянутый плац Дворцовой площади, уходящая колонна демонстрантов, сомкнутые шеренги солдат и на белом снегу — темные фигуры убитых и раненых. Всего два цветовых пятна — желтое здание Главного штаба и мечущаяся девочка в красном пальтишке...

Так же выразительны эпизоды на баррикадах.

И все же бросается в глаза какая-то скованность в композиционных построениях, их некоторое однообразие. Преобладает фронтальное расположение объектов. Как правило, люди движутся в одной плоскости справа налево или наоборот. И, что самое досадное, нет глубины. Между тем, если в живопи-

си и графике увлечение иллюзорной «углубленностью» считается порочным, то как раз на экране особенно ценны стереоскопичность и ощущение глубины.

Растянутая форма экрана не нуждается в композиционных открытиях. История изобразительного искусства знает множество произведений, совпадающих по своим формам с пропорциями широкого экрана. В частности, очень много писал на удлиненных подрамниках Александр Иванов. Часто для своих пейзажей обращаются к этому формату наши современники — Н. Ромадин и С. Чуйков. Но выбор этого формата всегда обусловливался содержанием произведения. Никогда композиция картины не растягивалась механически. И, как правило, когда для этой формы не хватало сюжетного содержания, композиция оказывалась неудачной, искусственной.

Я думаю, что если звуковой кинематограф полностью вытеснил «великого немого», то широкий экран лишь умножает кинематографические возможности, создает новый вид кинокартин, но не исключает фильмов обычного формата.

И подобно тому, как одни сюжеты мы решаем в живописных полотнах, а другие в графике, так же, по-моему, будут сосуществовать масштабные широкоэкранные фильмы и камерные психологические картины, снятые для обычного экрана.

Н. Крюков

СТЕРЕОФОНИЧЕСКАЯ ПАРТИТУРА

Техника стереофонической записи звука открывает перед композиторами, работающими в кинематографии, новые художественные возможности. Если мы и раньше считали музыку одним из существенных эстетических компонентов фильма, так же активно раскрывающим его содержание, как и текст, композиция кадра, монтаж и т. д., то теперь с появлением стереофонии, ее возможности еще более расширяются.

Красоту и мощь стереофонии я по-настоящему почувствовал во время работы над фильмом «Сорок первый». Мы записывали музыку к нему стереофоническим, многоканальным способом, несмотря на то, что фильм снимался для обычного экрана. А затем всю запись свели на одну обычную пленку. И общая, сводная фонограмма оказалась гораздо богаче, красочней, нежели записанная обычным способом.

Самое начало фильма — движение отряда — подсказывало плавное приближение и отдаление музыкальной темы, «перекат» звука справа налево и обратно. То же самое было задумано в развитии любовной темы, которая заполняла собой происходящее на экране и как бы окружала зрителя в эпизодах недолгого счастья Марютки и Говорухи-Отрока. Всего этого достигнуть при обычной записи звука было невозможно.

Надо сказать, что разговоры о звуке, «привязанном» к источнику, кажутся мне по меньшей мере наивными. Они напоминают восхищение первыми люмьеровскими фильмами, где демонстрировались чисто технические возможности нового изобретения. Но так же, как очень скоро привыкли к факту движущейся фотографии, так и в широкоэкранном фильме быстро привыкают к такой естественной вещи, как связь звука с его источником. Природа же музыкального стереозвука совершенно иная. Ведь на экране, за редкими исключениями, нет «источника», где рождается музыкальная тема; музыка звучит вокруг кадра и эмоционально окрашивает его, поэтому все возможности нового открытия надо использовать для усиления и расширения эмоционального воздействия музыки.

Размышления над возможностями стереофонии привели меня к образцам классической полифонии Баха, Берлиоза, русской

Справа — фрагмент партитуры Н. Крюкова к фильму «Пролог».

c r e s c.

Fag. I-II
C-F I
Corni I-II
Trombe I-II
Timp. I
Cassa
Viol. I
Viole I
V-c I
C-b I
Fl. I
Ob. I
Cl. I
Cor. III-IV
Trombe III-IV
3 Tromboni e Tuba
Piatti
Vecc-n I
Fag. III-IV
C-F II
Cor. V-VI
Timp. II
Viol. II
Viole II
V-c II
C-b II
Fl. II
Ob. II
Cl. II
Cor. VII-VIII
Trombe V-VI
Viol. III
Viole III

церковной музыки. Стереозвук в кино делает необходимым обращение к линеарному контрапункту.

Теперь мы можем добиться того одновременного и самостоятельного движения многих музыкальных мыслей и голосов, которые создают покоряющее своей кажущейся простотой и строгостью архитектоническое звучание.

Я убежден, что полифоническое, линеарное мышление должно стать основой, стереофонической музыки кино.

Поэтому мне думается, что такое использование четырех звуковых каналов, какое принято сейчас в стереофонии на многих западных студиях, когда весь оркестр делится на четыре группы инструментов, и на левый канал записывается медная группа, на правый — деревянная, на центральный — струнная, а канал над залом используется для стереоэффектов, не исчерпывает новых богатейших эмоциональных возможностей стереозвука. Оно лишь создает впечатление звучания обыкновенного, очень большого оркестра с периодически вырывающимся «вперед» медными, струнными и т. д. Но ведь мы знаем, что если в симфоническом концерте какая-то группа оркестра форсирует звук и нарушает цельное восприятие произведения (разумеется, если форсированный звук не предписан партитурой), слушателю это неприятно.

Работая над музыкой к фильму «Пролог», я искал новые пути использования этого важного открытия. Да, тут таится нечто большее, чем подражание большому оркестру. И вот я выделил четыре самостоятельных оркестра для четырех каналов со всем составом инструментов и написал для них партитуру, аналогичную концерту для четырех фортепиано, где каждый инструмент несет самостоятельную нагрузку и вместе с другими вливается в единый «многоэтажный» звуковой поток. Тридцатидвухстрочную партитурную бумагу я разделил на четыре части и написал для каждого канала четыре самостоятельные партитуры (см. стр. 111).

Все это было сделано лишь для одного эпизода фильма — сцены шествия рабочих к Зимнему дворцу и расстрела рабочей демонстрации. В левом канале рождается мелодия, ее продолжает и развивает правый канал, она крепнет и ширится в центре. Наконец, она звучит во всех трех каналах. Пассажи прокатываются слева направо, звучит «выдержанный аккорд», отдаленно напоминающий органный,— он начинается слева, переходит направо, возвращается на экран и как бы окружает зрителя.

Сначала мне понадобилось сто двадцать музыкантов. Потом я свел оркестр, вернее четыре маленьких оркестра, до ста человек; это немногим больше обычного симфонического оркестра. При записи мы локализовали каждую группу, и общая фонограмма получилась светлой, ясной, гармоничной, без раздражающего гудения и звона.

Состав оркестров, их размещение нужно каждый раз решать в зависимости от содержания музыкального эпизода, его драматургии.

Разумеется, до полной реализации всех возможностей стереозвука еще далеко. Поиски надо продолжать. И здесь еще более важна, чем всегда, связь композитора с режиссером и всей творческой группой с самого начала работы над фильмом.

Фильмы для телевидения

В киностудии «Мосфильм» создается ряд художественно-творческих объединений. Первым начало свою деятельность объединение по телефильмам.

Уже выпушены телефильмы «Сестры» (по рассказу П. Нилина «Жучка», в постановке режиссера К. Воинова) и «Обида» (по рассказу А. Бека и Н. Лойко «Дед», режиссер Н. Трахтенберг).

Объединение сделает в этом году сто частей короткометражных фильмов, фильмов-спектаклей и два фильма-концерта.

Телефильмы — это картины от двух до шести частей. Тематика и жанры их разнообразны. Тут и классика («Мятель» А. Пушкина, «Сапоги» А. Чехова), и историко-революционный фильм «Выстрел с Невы» по рассказу Б. Лавренева, и кинoновеллы о наших современниках.

Кроме того, идут съемки фильма-спектакля «Пигмалион» Б. Шоу в постановке Малого театра с участием Е. Турчаниновой, М. Царева, В. Владиславского, К. Роек и других (режиссер А. Алексеев). Намечается выпуск фильмов-спектаклей «Мертвые души» и «Плоды просвещения» в постановке МХАТ СССР имени Горького и оперетты «Белая акация».

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Михаил Светлов

С ОГОНЬКОМ

Борис Барнет, поставивший фильм «Поэт», обладает, как режиссер, редким качеством, о котором почему-то не принято писать в последнее время, — очарованием. И поэтому нам так приятен его союз с Валентином Катаевым, творчество которого тоже полно очарования.

Душе не всегда необходимо пламя. Оно нужно главным образом тогда, когда ты борешься, а когда ты по-сердечному беседуешь с друзьями, нужен огонек, на который сбегаются зрители и читатели. В этом «огоньке» — очарование фильма «Поэт».

Я лично благодарен этим двум художникам—Барнету и Катаеву — еще и за то, что они подняли авторитет моей профессии, о которой принято думать, что она должна нести только служебную функцию. Поэзия обладает драгоценным качеством — теплым, задушевным разговором с людьми. Поэт! Его задача заключается не только в том, чтобы состоять членом Союза писателей, а главным образом в том, чтобы вызывать у людей поэтическое отношение к жизни, к работе, к человеческому общению. Насколько тогда интереснее живется! Коллектив, трудившийся над картиной, полностью выполнил свою задачу, — он создал фильм поэтический.

Собираясь писать об этой картине, я самым энергичным образом бросился искать в ней недостатки и после долгих поисков кое-что нашел. Но об этом — позже.

В первую очередь надо сказать об исполнителе главной роли — С. Дворецком. Я видел много исторических картин. Обычно их главные герои были так заняты своей историчностью, что им некогда было жить, радоваться. А поэт Тарасов — герой Катаева, Барнета и Дворецкого — радуется. Он эту радость не из книг вычитал. Эта радость — его отношение к жизни. Актер играет очень обаятельно, но уж слишком легко он слагает рифмы. Вот это, пожалуй, и есть недостаток фильма. Поэзия — куда более напряженный труд. Это не буримэ. Я помню — и Валентин Катаев, конечно, тоже помнит, — сколько труда отдавал стихам Маяковский. Мне кажется, что в картине могла бы быть такая сцена — простые, непосредственные, готовые всем пожертвовать во имя революции люди смотрят на поэта, как на волшебника: что сейчас происходит в голове у этого мальчика? Для них поэзия — это таинство, которым он обладает. Черт его знает, откуда оно взялось у этого совсем молодого человека... Он напряженно думает, трудится над стихом, а они смотрят на него. Ему хочется сделать свои стихи так, чтобы обрадовать этих людей. И стихи получаются лучше. Такой сцены в фильме нет, а она не помешала бы фильму...

С. Дворецкий — очень одаренный молодой артист. Ему досталась трудная роль — у него больше приключенческих, чем драматических ситуаций. Таков характер фильма, но вот это я недостатком не считаю. Не всегда надо тяжело переживать на киносеансе, иногда хочется просто по-доброму улыбнуться. И мы по-доброму улыбаемся, когда видим прекрасную игру О. Викланд, Н. Крючкова, И. Колина, З. Федоровой и других артистов. Рина Зеленая в роли поэтессы создает такое впечатление, будто она присутствует не на экране, а у нас дома. Для артиста это очень важное качество.

Но я не буду подробно говорить об артистах, из которых мне понравились также И. Извицкая, И. Шаляпина, ибо я в этом деле не специалист. Оператору В. Николаеву, художнику Л. Шенгелия, композитору В. Юровскому зритель тоже будет, конечно, благодарен. Особенно же я рад за Бориса Барнета, голос которого вновь прозвучал в нашем киноискусстве в полную силу.

«ПОЭТ»



Н. Халатов

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

КОГДА ОТКАЗЫВАЮТСЯ ОТ ЖАНРА



Заяц и белка, кочующие из одного рисованного фильма в другой

Редкий рецензент, пишущий о рисованных фильмах, не сетует в последнее время на утрату нашей мультипликацией каких-то наиболее ценных специфических ее качеств. Давно известно, что подлинная художественная выразительность и правдивость произведений этого условного жанра достигается вовсе не имитацией натуры, не рабским копированием «настоящих» фильмов. Известно, что рисованное кино имеет свой богатейший арсенал выразительных средств. И все же натуралистические заблуждения части мастеров рисованного кино толкают их на создание произведений с максимальной степенью «бытоподобия».

Если заглянуть, скажем, в такую область искусства, как кукольный театр, то бросится в глаза тот же самый отказ от специфики жанра. Спрашивается, что специфически кукольного в таком спектакле Московского театра кукол, как «Тимур и его команда»? Решительно ничего. Его могут с не меньшим успехом разыграть актеры. Кукла не может конкурировать с живым человеком, не может ни заменить, ни подменить его. Кукла, думается нам, нужна лишь тогда, когда от нее требуется что-то такое, что не по силам живому актеру, но вполне «по силам» кукле. Мелочно копировать действительность, да еще средствами наиболее условных форм искусства, — задача, может быть, и привлекательная своей технической сложностью, но тем не менее вряд ли особенно интересная.



И это — сказочные братья-месяцы?

Нет ничего удивительного в том, что отказ от особенностей того или другого жанра приводит к бедности художественной формы.

К сожалению, не избежали подобной горькой участи и рисованные фильмы.



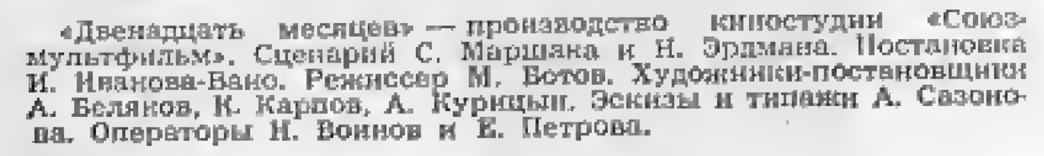
Настоящий костер выглядит иногда более сказочным, чем тот, который нарисовали художники фильма

Особенно поучителен в этом отношении полнометражный мультипликационный фильм «Двенадцать месяцев», созданный по одноименной пьесе-сказке С. Маршака.

В пьесе Маршака — блестящие монологи, отказаться от них решительно невозможно. И вот перед создателями фильма встала прямо-таки противоестественная задача — заполнить хоть чем-нибудь экран, пока герои фильма разговаривают. Чего только не пускают художники в ход! То заставляют героев без нужды жестикулировать (причем жесты удивительно бедны: руки в стороны, руки к груди, наклон туловища вперед, наклон туловища назад и т. п.), то прохаживаться взад-вперед,



В этом кадре вы без труда узнаете подмосковный пейзаж. Но при чем здесь мультипликация?



«Двенадцать месяцев» — производство киностудии «Союзмультфильм». Сценарий С. Маршака и Н. Эрдмана. Постановка И. Иванова-Вано. Режиссер М. Ботов. Художники-постановщики А. Беляков, К. Карпов, А. Курицын. Эскизы и типажи А. Сазонова. Операторы Н. Воинов и Е. Петрова.



Такую корзину с цветами...



...или такую елку лучше уж сфотографировать, чем рисовать



Танец живых актеров мог бы получиться более эффектным и гротесковым



Для «оживления» скучного, лишенного действия кадра художники посадили на спину профессору резвого котенка

И все это без всякой надобности для раскрытия образа, для сюжета, для идеи произведения, лишь бы на экране что-то двигалось, ибо мультипликация абсолютно не переносит неподвижности. Смотришь на тщетные усилия художников и невольно думаешь: а зачем, собственно, все это нужно, какое отношение имеет это к мультипликации? Ведь мультипликация — полноценное киноискусство, ей не к чему выступать в роли дополнения к тексту. Тем более что заменить «настоящее» кино с живыми актерами мультипликация все равно не может: у нее другие задачи и другие возможности.

Вот, например, эпизод, когда профессор учит королеву. Эта сцена — одна из лучших в пьесе Маршака. Она пронизана великолепным остроумием, ее нельзя играть без увлечения. Но в ней очень мало внешней динамики. И авторы фильма «оживляют» этот эпизод. На экране появляется белый котенок. Он играет с пером королевы, взбирается на спину профессора, опрокидывает чернильницу, становится черным, затем плюхается в аквариум и снова делается белым. Все это не имеет ни малейшего отношения к происходящему между профессором и королевой разговору, даже в какой-то степени мешает следить за ним. В результате этот эпизод, как и многие другие «комнатные» эпизоды фильма, в которых нет необходимого самостоятельного действия, наименее удачен в фильме. Кстати сказать, чрезвычайно бледен один из важнейших образов сказки — образ юной королевы. В фильме королева лишь некая фигура, произносящая текст, сопровождаемый стандартными мультипликационными жестами, но никак не яркий мультипликационный образ.

И вторая беда фильма — его «натуральность», «бытоподобие». Сказочный зимний лес, в котором собираются у заповедного костра двенадцать месяцев, решен создателями фильма в подчеркнуто бытовом, несказочном плане. Особенно изумляет костер — этакий жалкий заурядный костерчик, натуралистически нарисованный. Под акварель средней руки сделан весенний лесной пейзаж в середине фильма. Беспомощны кадры «настоящих» облаков. Любопытно то, что на самом деле облака бесконечно причудливее, сказочнее, интереснее. Это лишь подтверждает ту нехитрую истину, что условные формы искусства ни в коем случае не должны копировать натуру.

Очень обидно и за образы братьев-месяцев. Лишь Январь, да и то благодаря отличному дублированию этой роли А. Грибовым, может быть причислен к более или менее удачным образам. Другие месяцы безлики.

Произошло удивительное явление: даже в тех эпизодах фильма, которые давали художникам простор для их фантазии, для сказочного решения темы, авторы фильма почти полностью отказались от возможностей мультипликации. Почти — потому, что в фильме все-таки есть три эпизода, напоминающие, от какого замечательного жанрового богатства отказались авторы, каким феерическим — в полном согласии с возможностями рисованного фильма и с темой новогодней сказки — мог бы он быть.

Январь поручает месяцу проводить падчерицу домой. Месяц выплывает из-за деревьев, посылает лучи на лесную тропинку, и сказочная лунная дорожка сама ведет девочку через лес. Это

настоящая мультипликация. Это доступно только ей. Это хорошая творческая находка, которых так мало в фильме.

Так же в отличном мультипликационном плане решены полеты падчерицы и придворных. Хорошо сделано превращение мачехи и ее дочки в злых собак. Жаль только, что собаки получились «собаками вообще» — они не сохранили в своем облике каких-то самых характерных черт мачехи и дочки.

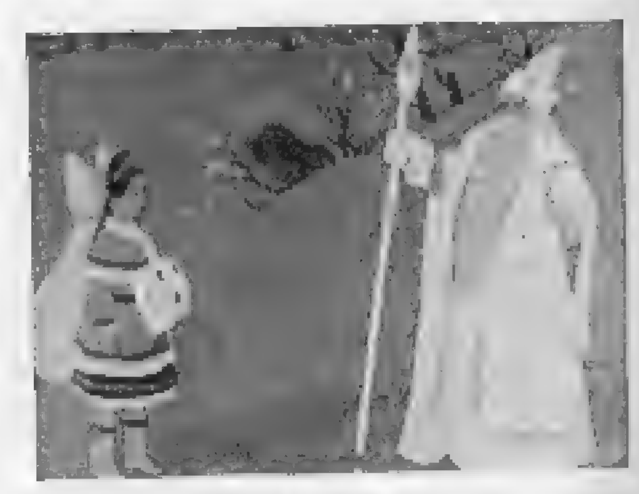
Нам довелось смотреть «Двенадцать месяцев» в дни зимних школьных каникул в детском кинотеатре «Октябрь». Разумеется, мы внимательно следили за детской реакцией на происходящие события. И вот что сразу же привлекло внимание: где рисунок фильма несет подчиненную функцию, лишь иллюстрируя диалог, там юные зрители смотрят фильм внимательно, но без особых эмоций. Там же, где мультипликация выступает на первый план, реакция зрителей особенно активна. Зал оглушительным хохотом встречает нелепый полет королевской свиты. Во-первых, конечно, у детей торжествует чувство справедливости. А, во-вторых, именно в этом, чисто мультипликационном эпизоде создателям фильма удалось образно показать детям убогую беспомощность «властелинов». Жанровая условность не только не скомпрометировала реализм сказки, а наоборот, подчеркнула его, помогла нагляднее раскрыть. То же самое можно сказать и про превращение мачехи с дочкой в собак.

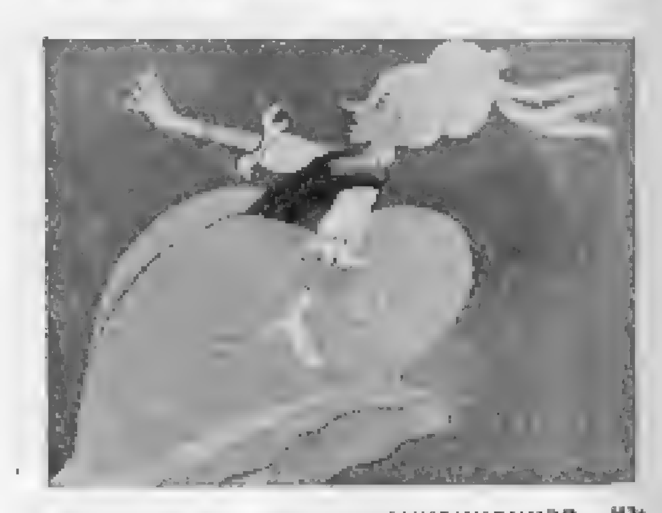
В заключение — о стилевом разнобое фильма. Это также один из существенных его недостатков. Разные времена года в лесу нарисованы в разных творческих манерах: то натуралистично, то условно. В разном ключе решены сцены в лесу и сцены во дворце. Объемный лес и плоские интерьеры абсолютно не вяжутся между собой. Не вяжется и образ падчерицы в начале фильма с ее образом в финале. Скромная, обаятельная девочка-сиротка от общения с братьями-месяцами вдруг превращается в неприятно жеманную девицу, вычурно и безвкусно одетую, с неестественными манерами. Художникам опять изменил хороший вкус.

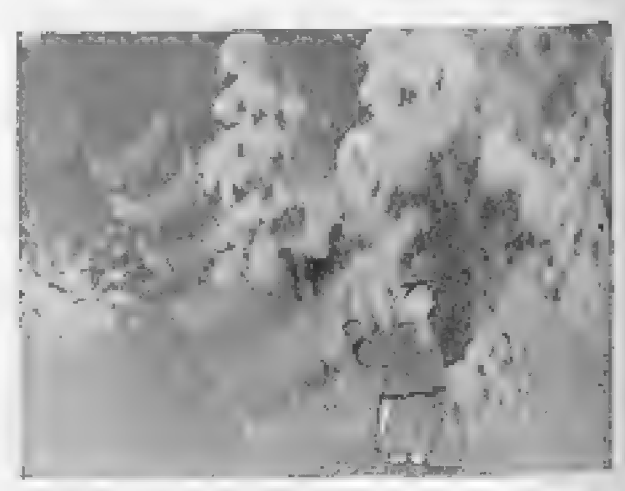
Еще больший стилистический разнобой вносят в фильм персонажи-животные. У нас из картины в картину кочуют стандартные, давным-давно примелькавшиеся зайцы и белки. Стандартный мультипликационный заяц играет со стандартными мультипликационными белками и в начале фильма «Двенадцать месяцев». Таких зайцев и таких белок зрители видели в десятках мультфильмов, и не только советских, но и диснеевских. Спрашивается, что общего между героями «Бэмби» и героями славянской сказки? Различное содержание требует и разных художественных форм.

К сожалению, полнометражный рисованный фильм — еще очень редкое в нашей кинематографии событие. И тем более обидно, что фильм «Двенадцать месяцев» не приносит большой радости. Хотя — надо об этом сказать прямо,— несмотря на все очевидные недостатки, картина смотрится детьми с большим вниманием и удовольствием. Но положительные качества фильма идут не столько от киностудии «Союзмультфильм», сколько от замечательного произведения одного из лучших советских поэтов и той прекрасной сказки, которая легла в основу этого произведения.


Такая обаятельная в начале и в середине фильма падчерица...


...в финале превратилась в безжизненный манекен


Настоящая мультипликационная находка: еще секунда — и гофмейстерина взлетит на воздух. Это возможно только в рисованном фильме!


Еще находка: лунный луч ведет девочку по лесу. И здесь жанр мультфильма оправдывает себя целиком

Е. Чирков

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

УСЛОВНОСТЬ И ПРАВДА

Нет, право, не сумею я передать вам своеобразие, красочность и прелесть театрального искусства наших друзей из великого Китая. Нет, не достанет у меня умения.

Да и нужно ли это? Вместо того, чтобы читать бледные фразы о выразительности и изяществе искусства коллектива мастеров шанхайского театра Пекинской музыкальной драмы, вместо того, чтобы спотыкаться о пышные, но неубедительные эпитеты, которые мне пришлось бы нагромоздить один на другой по всей моей статье для того, чтобы попытаться изобразить на бумаге то, что живет только в движении на сценической площадке, — вместо этого пойдите лучше в кинотеатр и сами посмотрите недавно выпущенный на экраны интереснейший фильм «Древнее и вечно юное искусство».

Уверяю вас — вы не пожалеете о потерянном времени. Если вы любите театр, вы получите истинное наслаждение от этого зрелища.

Хорошее дело сделала Центральная студия документальных фильмов, сняв картину о гастролях китайских артистов. Порадовав зрителей Москвы и Ленинграда, эти замечательные артисты проедут теперь по всему Советскому Союзу, заглянут в каждое селение, в каждый колхоз. С полотна экрана они познакомят миллионы зрителей со своим мастерством и наверное приобретут множество новых друзей и приверженцев своего искусства.

И вот теперь, когда вы возвратились из кинотеатра домой, давайте поговорим о том, что мы увидели и почему нам понравилось это представление.

Это был фейерверк актерского мастерства! Что бы мы ни смотрели — «Месть рыбака», «Осеннюю реку», «Легенду о Белой змейке», «Нефритовый браслет», «Путешествие восьми святых за моря», «Пятнадцать тысяч монет» — в каждом отрывке из этих пьес исполнители поражали нас точностью актерской работы, абсолютной законченностью формы, выразительностью и предельной легкостью движений и безусловной убедительностью поведения своих персонажей.

И не только в пьесе, но даже попросту демонстрируя нам свою технику, наши китайские друзья заставляют нас верить их действиям и поведению. Вот актриса показывает, как она шьет на сцене. В руках у нее нет ни нитки, ни иголки, ни кусочка материи и все же мы верим, нет, больше — мы ясно видим, как иголка протыкает лоскут материи, как она тянет за собой нитку, как нитка от стежка к стежку становится короче. Но ведь актриса не шила на сцене! — Нет, шила. Конечно шила! Мы готовы подтвердить это хоть на суде.

Теперь на пустой сцене стоит актер. Вот он поднимает руки... позвольте, что же это он делает? Ах, он показывает, что открывает несуществующую дверь. А теперь он поднял ногу и переносит ее через какое-то отсутствующее препятствие. Нет ни стены дома, ни двери, ни порога, но вы отчетливо видите, как человек с улицы шагает в комнату.



«ПЯТНАДЦАТЬ ТЫСЯЧ МОНЕТ»



«МЕСТЬ РЫБАКА»



«ЛЕГЕНДА О БЕЛОЙ ЗМЕЙКЕ»

Но еще большее впечатление производят отрывки из пьес — здесь мы верим не только действиям актеров, но и чувствам, и мыслям, и характерам людей, которых они изображают столь же условно, но и так же убедительно.

Вооруженные отточенной формой для воплощения образов своей фантазии, мастера китайского театрального искусства ведут нас, зрителей, за собою по широким и разнообразным дорогам воображения. И мы охотно следуем за ними — ведь это так увлекательно, а вдобавок еще и ново и интересно для нас.

Мы сидели в театре и ни на минуту не забывали об этом. Актеры не позволяли и не хотели превращать Театр в подлинную жизнь. Играя перед нами, изображая для нас самых разных людей, передавая самые разнообразные их чувства и желания, актеры все время обращаются к зрительному залу. Они как бы говорят нам:

— Видите, мы играем! Все, что происходит на сцене, это не настоящее — это игра. Но мы отдаемся этой игре со всей страстью. И вы, зрители, помня, что это игра, видя, что это игра, вы все-таки не сдерживайте своих чувств — смейтесь и плачьте над этой игрой, сочувствуйте нам или ненавидьте нас. Наши игрушечные чувства будут учить вас, они будут воспитывать в вас чувства подлинные, настоящие.

Да, это для нас ново. Ново, непривычно, и, в первые минуты, странно видеть такой театр. Ведь мы привыкли к театру другого рода, к театру, который пытается как можно точнее и подробнее воспроизвести на сценических подмостках картины подлинной жизни. Наши актеры стремятся к тому, чтобы вести себя на сцене как можно «жизнеподобнее». Они воздвигают между собою и зрителями невидимую стену, а за этой воображаемой стеной пытаются жить настоящей жизнью своих героев.

Такой театр в меньшей степени опирается на фантазию зрителей, но он вызывает у них более острое сочувствие к судьбе своих персонажей. Этот театр имеет громадные достижения в своей деятельности. Он играет огромную роль в деле воспитания зрителей, в деле пропаганды передовых идей нашего времени. Это прекрасный театр, но он не исчерпывает всех возможностей сценического искусства. Многочисленные последователи и подражатели Художественного театра с неутомимой энергией проповедовали и насаждали только театр такого рода. И это привело к некоторому однообразию нашего театрального искусства, привело к тому, что почти все театры страны стали удивительно похожи друг на друга.

Правда, за последние годы стали появляться спектакли своеобразные, указывающие на желание и отдельных художников и отдельных театров идти своей собственной дорогой в искусстве.

И появление на экранах фильма, рассказывающего об искусстве наших китайских друзей, возможно, будет поводом к тому, чтобы напомнить нашим театрам о том, как широки и разнообразны пути искусства. Может быть этот фильм напомнит нам о том, как многообразны были дороги русского и советского театра. Может быть, он подвинет нас к тому, чтобы мы стали смелее, веселее и красочнее в своих будущих театральных работах.

У нас пользуются большим успехом многие документальные кинокартины. Порою в театры, специализировавшиеся на демонстрации таких фильмов, билет достать труднее, чем на прославленный балет в Большом театре. И при всем этом, многие ли помнят имена людей, трудившихся над созданием картин?

В том случае, когда авторы документальных фильмов относятся к своему труду, как ремесленники, когда они ограничивают свой труд равнодушной регистрацией фактов, пусть так же равнодушно забывают их имена зрители. Но, слава богу, есть у нас и фильмы, создаваемые людьми творческими, не холодными фотографами, а художниками, стремящимися представить события в их наиболее ярких и существенных проявлениях. В этих картинах вы находите материал тщательно отобранный, видите отношение автора к событиям, которые он показывает, вы встречаете здесь желание авторов отыскать форму изложения соответствующую отображаемым фактам.

Именно с такой не только добросовестной, но и творческой работой мы и сталкиваемся в фильме «Древнее и вечно юное искусство». Режиссер Л. Кристи, операторы А. Семин, И. Гутман, комментатор В. Комиссаржевский были искренне увлечены задачей показать новое для советского зрителя искусство китайского театра. И они выполнили ее с любовью и талантливо.



ВСТРЕЧА МОЛОДЫХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ МИРА

Программа VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве необычайно широка. В каждый из дней фестиваля будет проводиться до четырехсот различных мероприятий. Здесь и крупные праздники и манифестации, которые привлекут десятки тысяч участников, и беседы делегатов разных стран, и встречи молодежи одной профессии, и многочисленные концерты, спектакли, семинары, дискуссии, разнообразные спортивные соревнования. Значительное место в программе фестиваля отводится кино.

Впервые за всю историю фестивалей это будет не просто показ кинофильмов различных стран. Международный подготовительный комитет решил провести с 30 июля по 10 августа в Москве Международный кинофестиваль, посвященный VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов за мир и дружбу.

В кинофестивале могут принять участие все желающие — кинематографисты-профессионалы и любители. Тематика фильмов, представленных для демонстрации на фестивале, может быть самой разнообразной и отражать различные стороны жизни народов. Главное место должны занять фильмы, рассказывающие о положении молодежи в различных странах, о ее жизни, труде, о борьбе за свои права и лучшую жизнь, за мир.

Для поощрения молодых кинематографистов, а также творческих работников кино, создающих фильмы о молодежи, будут учреждены специальные премии фестиваля. Эти премии будут вручаться авторам лучших фильмов по группам:

1. Художественные фильмы, рассказывающие о жизни молодежи любой страны в настоящее время.

2. Художественные фильмы на любую тему, созданные молодыми кинематографистами (в возрасте до 35 лет).

3. Короткометражные документальные, видовые, научно-популярные фильмы и мультипликации, созданные молодыми кинематографистами.

Для присуждения наград будет создано широкое представительное международное жюри.

Премии за фильмы, созданные любителями, будут присуждаться отдельно.

Идея проведения кинофестиваля встретила широкий одобрительный отклик. Судя по предварительным заявкам, принять участие в фестивале хотят представители самых различных слоев молодежи, посвятившей себя киноискусству. Здесь и профессиональные кинематографисты, и любители, и авторы научно-популярных фильмов, мультипликаторы, кинохроникеры и т. д.

Вот некоторые из первых заявок, поступивших в Международный подготовительный комитет.

Прислано предложение показать японский фильм «Полуденный сумрак». Эта кинокартина, рассказывающая о судьбах молодых людей Японии, признана лучшим японским фильмом 1956 года и премирована на кинофестивале в Карловых Варах.

Интересное предложение пришло из Франции. Роберт Карл Коен, работающий в Сорбонне над докторской диссертацией по социальной психологии, предлагает для демонстрации на фестивале свой цветной фильм. Он был снят Коеном как дипломная работа по кинематографии в Калифорнийском университете в Лос-Анжелосе. Этот десятиминутный цветной фильм под названием «Цвет человека» дает, по словам автора, популярное разъяснение причин различия цвета кожи людей разных рас.

Молодежная постановочная группа «Синепакс» из Марселя прислала заявку на участие в фестивале с кинофильмом «Встреча в Варшаве» (который посвящен V Всемирному фестивалю молодежи).

Это только некоторые из поступивших заявок.

Уже началась организационная подготовка к кинофестивалю. Демонстрация фильмов будет проходить в 15 лучших кинотеатрах столицы. Центром фестиваля будет кинотеатр «Ударник». Немало организационных сложностей предстоит в связи с тем, что фильмы, которые будут поступать на фестиваль, отпечатаны на пленке различной ширины. Многое нужно будет сделать, чтобы создать наилучшие условия просмотра фильмов на разных языках для зарубежных участников фестиваля и для нашей молодежи.

Фестиваль в целом и его кинематографическая программа в частности поможет дальнейшему укреплению дружеских и культурных связей молодых людей всех стран мира, независимо от их политических взглядов, религиозных убеждений, цвета кожи и национальности, будет способствовать укреплению мира во всем мире.

В. Попов

ТВОРЧЕСТВО КИНОХУДОЖНИКА

Недавно в залах МОССХ состоялась выставка произведений художника Алексея Ивановича Пархоменко. Самый факт организации такой выставки примечателен: она позволила оценить большой творческий путь сравнительно молодого художника-кинематографиста.

Представленные на выставке работы — эскизы к фильмам, этюды и портреты — говорят о большом диапазоне художника. Работая в различных жанрах киноискусства, в разнообразной тематике — на материале ли русской истории («Адмирал Ушаков»), или в картинах о советской современности («Верные друзья»), либо переносясь своим воображением к событиям за рубежом («Убийство на улице Данте», «Урок истории»), А. Пархоменко в лучших своих произведениях обнаруживает глубокое понимание драматургии фильма, способность уловить и ярко передать атмосферу действия. Он принадлежит к тому поколению советских кинохудожников, которые основные свои работы осуществляли уже в эпоху прихода цвета; поэтому в его эскизах мы видим всегда особенное внимание к колористическому решению и отдельного эпизода и всего фильма в целом.

Изобретательность кинематографической композиции в его работах сочетается со своеобразием живописной манеры, которое выражается прежде всего в эмоциональной насыщенности цвета.

В этом отношении характерен эскиз «Спуск корабля» для картины «Адмирал Ушаков», где алый бархат помоста и краснобурый корпус корабля дополняются яркими пятнами флагов и штандартов, создавая впечатление торжественности момента — спуска на воду первенца русского флота. Мажорная гамма цветов, гармонично используемая художником, помогает раскрытию идейно-художественного замысла эпизода.



А. Пархоменко

В той же живописной манере выполнен и другой эскиз художника к фильму «Адмирал Ушаков» — «Берег Днепра». Здесь художник находит очень лаконичное, выразительное решение композиции в пейзажном эскизе. Берег Днепра, погруженный в мрак южной ночи. Ни палаток, ни деревьев — только огни костров и выхваченный их неровным светом из темноты ночи силуэт взметнувшегося коня говорят о том, что там, вдали — военный лагерь. Живописное решение этого эпизода вызывает у зрителя почти звуковые ассоциации — смотря на него, как будто слышишь шум походного бивуака: говор солдат, треньканье балалайки, тихую солдатскую песню...

И все же лучшие композиции Пархоменко—те, в которых широкое использование находит архитектура. Выразительность архитектурных форм сочетается в эскизах Пархоменко с тонким чувством стиля и хорошим знанием эпохи. Примером могут служить его «итальянский комплекс» для фильма «Корабли штурмуют бастионы» и эскизы к фильму «Урок истории».

Создавая в последнем фильме архитектурный образ гитлеровской Германии, художник избирает монументальную манеру оформления, помогающую ему передать тяжелую парадность немецких официальных помещений: главной цитадели фашизма — имперской канцелярии, имперского суда и кабинета Гитлера.

Ограничив колористическое решение эскизов «германского комплекса» тщательно разработанной гаммой серых, черных и холодных, зеленовато-желтых тонов, А. Пархоменко достигает активного и целенаправленного художественного воздействия цвета.

Глубокое проникновение в существо драматического произведения помогает художнику добиться органического слияния своих композиционных решений с режиссерским замыслом фильма. Планируя игровое пространство, он создает декорации, способствующие построению ярких и выразительных мизансцен. В этом отношении очень показательны его эскизы к фильму «Художник Крамской» («Конференц-зал Академии художеств») и к фильму «Ромео и Джульетта» («Площадь и лестница в Вероне»).

А. Пархоменко—художник, пристально вглядывающийся в жизнь и ищущий в ней новых живописных впечатлений. Он много работает на натуре, создавая яркие по колориту и привлекательные по эмоциональной окраске пейзажи.

Н. Ушакова

ЭСКИЗЫ
А. ПАРХОМЕНКО



СТАРАЯ МОСКВА (К ФИЛЬМУ «ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ»)



ЗЕМЛЯНКА (К ФИЛЬМУ «МАРИТЕ МЕЛЬНИКАЙТЕ»)

РИСОВАЛЬНАЯ ШКОЛА (К ФИЛЬМУ «КРАМСКОЙ»)

КОМНАТА ХУДОЖНИКА В СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ (К ФИЛЬМУ «КРАМСКОЙ»)

УЛИЦА ДАНТЕ (К ФИЛЬМУ «УБИЙСТВО НА УЛИЦЕ ДАНТЕ»)

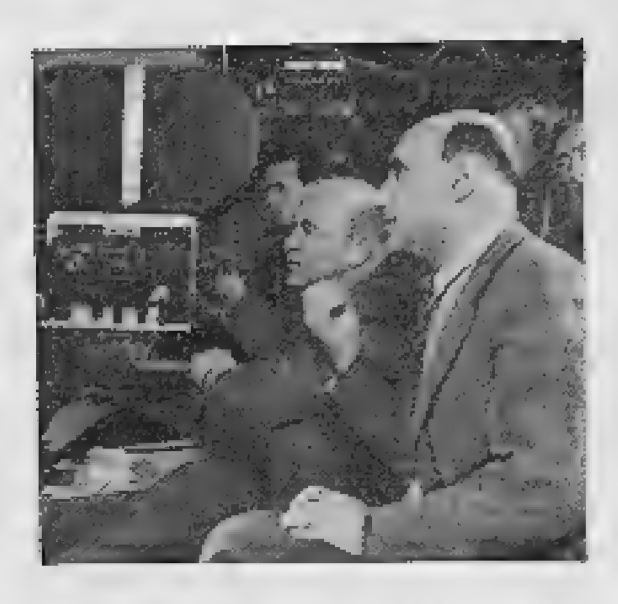
СЕНИ В ДОМЕ ЛАНТЬЕ (К ФИЛЬМУ «УБИЙСТВО НА УЛИЦЕ ДАНТЕ»)



СПУСК КОРАБЛЯ (К ФИЛЬМУ «АДМИРАЛ УШАКОВ»)

ШТУРМ КОРФУ (К ФИЛЬМУ «АДМИРАЛ УШАКОВ»)

Киностудии в 1957 году



Рабочий момент на съемках фильма «Тихий Дон»

СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

— Основной работой киностудии имени М. Горького в юбилейном году, — заявил нашему корреспонденту директор студии Г. Бритиков, — мы считаем осуществляемую С. Герасимовым экранизацию романа М. Шолохова «Тихий Дон». Две серии фильма из трех будут закончены в этом году.

Уже готов цветной фильм «Екатерина Воронина», поставленный режиссером И. Анненским по одноименному роману А. Рыбакова (оператор И. Шатров).

Режиссерами И. Гуриным и А. Ибрагимовым закончена постановка фильма «Я буду жить!» по сценарию Н. Хикмета и А. Бегичевой, в котором рассказывается о борьбе за мир и национальную независимость в одной из стран Востока. Это наша совместная постановка с Бакинской студией.

Для детей экранизирована повесть В. Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи». Сейчас заснята вторая серия — фильм «Отряд Трубачева сражается». Режиссер картины И. Фрэз, оператор К. Арутюнов.

В производстве находится совместный советско-корейский фильм «Рассвет на Востоке» по сценарию А. Первенцева, Се Ман Ира и Ким Сын Гу. Основная его тема — становление демократической Кореи, стремление корейского народа к объединению страны. Авторы строят сюжет на истории двух братьев, оказавшихся в разных концах разъединенной страны. Постановщик — И. Лукинский, оператор — В. Гинзбург. В фильме заняты главным образом корейские артисты. Все натурные съемки производятся в Корее.



Один из заснятых кадров фильма «Тихий Дон»

В 1957 году предстоит осуществить постановку фильма «Олеко Дундич». Сценарий написан одним из авторов одноименной пьесы М. Кацем, югославским драматургом А. Исаковичем и режиссером Л. Луковым, который будет ставить фильм. Работая над сценарием, часть группы посетила С. М Буденного, который рассказал много интересного о Первой Конной армии, поделился личными воспоминаниями о легендарном герое гражданской войны, молодом сербском офицере, сражавшемся на стороне советского народа.

Молодые режиссеры Л. Кулиджанов и Я. Сегель приступили к работе над фильмом «Дом, в котором я живу» по сценарию И. Ольшанского.

Студия предполагает также начать работу над фильмом «Часовой у Смольного» — о первых днях советской власти, о деятельности В. И. Ленина в дни съезда Советов. Сценарий будущей картины пишет писатель Вс. Иванов. Постановку предполагается поручить Л. Лукову по окончании его работы над «Олеко Дундичем».

Начались съемки фильма «Ночной патруль» — о работе советской милиции. Сценарий написан М. Маклярским и Л. Шейниным, ставит его режиссер В. Сухобоков.

Режиссер С. Ростоцкий осуществляет постановку фильма «Это было в Пенькове» по повести С. Антонова.

А. Роу будет снимать цветной фильм-сказку «Кот в сапогах» по сценарию С. Михалкова.

В сценарном портфеле студии имеется сценарий Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», созданный писателем по его одноименной пьесе.

Л. Луков закончил работу над первой серией сценария «Донбасс» по одноименной повести Б. Горбатова.

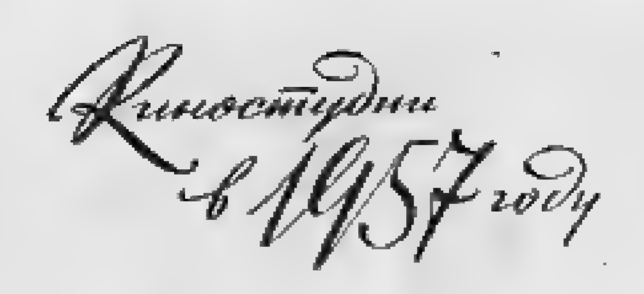
Заключен ряд договоров с писателями. Е. Габрилович работает над сценарием «Под Москвой», в котором будет рассказано о зимних боях 1941 года.

Большой успех фильма «Солдат Иван Бровкин», который просмотрели сорок миллионов зрителей, привел к мысли продолжить рассказ о судьбе полюбившегося героя. Г. Мдивани подготовляет сценарий второй серии картины.

Э. Брагинский и Ю. Егоров заканчивают сценарий «Счастья вам, дорогие друзья!» Это произведение о наших современниках самых разных характеров и профессий, об их глубокой вере в жизнь, в друзей.

«Стучись в любую дверь» назвала молодая сценаристка В. Спирина свой сценарий, в котором на материале работы детской комнаты милиции раскрывается большая тема отзывчивости советских людей, нетерпимости к равнодушию.

— Таковы планы студии имени М. Горького на 1957 год, таковы ее задачи. А нашей «сверхзадачей», если можно так выразиться, — говорит Г. Бритиков, — будет, как и в прошлом году, борьба за повышение художественного качества наших фильмов, борьба за их высокую идейность, жизненность и правдивость.



ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ

Несколько лет Таллинская студия выпускала только хроникальные фильмы и киножурналы. Выпуском художественных фильмов студия занялась совсем недавно.

Сейчас снимается фильм «На крутом повороте» — о молодом коммунисте, добровольно оставившем ответственную работу в городе, чтобы возглавить отстающий колхоз. Ставит фильм режиссер А. Мандрыкин по сценарию А. Саара и В. Соловьева.

Начата постановка фильма «Июньский день» по сценарию Г. Орна. Режиссеры В. Невежин и К. Кийск.

Заканчивается работа над постановкой короткометражной бытовой комедии «Мужчины остаются дома». Это дипломная работа выпускника ВГИК И. Ельцова, который является автором сценария и постановщиком фильма.

В ознаменование сорокалетия Великой Октябрьской революции студия предполагает осуществить постановку фильма «Суур-Карья № 18» об основателе коммунистической партии Эстонии Викторе Кингисеппе. Сценарий написан Л. Мокеевым и С. Рошаль.

В сценарном портфеле студии имеется экранизация романа эстонского классика Э. Вильде «Война в Мехтре». К работе над сценариями привлечены писатели А. Якобсон, М. Метсанурк, Э. Раннет, У. Лахт, М. Талвест.

Ежегодно студия выпускает 48 номеров журнала хроники «Советская Эстония» и несколько частей хроникальных фильмов. Большое место в работе студии занимает дублирование фильмов на эстонский язык. В 1956 г. было дублировано 25 художественных фильмов и более 50 частей научно-популярных. В дальнейшем работа по дублированию будет расширяться.

В этом году должна вступить в строй павильонная база студии со всеми обслуживающими цехами. Это создаст возможность реально ставить вопрос о дальнейшем развитии эстонского киноискусства, увеличении количества выпускаемых фильмов.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

БОЛЬШИЕ ЗАДАЧИ

— Содержание и характер тематического плана республиканских киностудий документальных фильмов определены задачами, поставленными историческими решениями XX съезда КПСС,— сказал нашему корреспонденту заместитель начальника управления по производству хроникально-документальных и научно-популярных фильмов Р. Бахрах.

Студии документальных фильмов помимо периодических киножурналов, которых выйдет свыше тысячи, выпустят в 1957 году более ста фильмов, в которых должна быть широко и многообразно показана жизнь Советской страны.

Значительный раздел плана составляют фильмы, посвященные сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции. В настоящее время все киностудии страны приступили к подготовке сценариев, накоплению документального материала и съемке событий, характеризующих достижения, с которыми советский народ приходит к знаменательной дате. Предстоит выпустить серию цветных документальных фильмов, посвященных жизни и успехам пятнадцати союзных и многих автономных республик.

Опыт создания таких фильмов в прошлые годы был не всегда удачным. К сожалению, многие фильмы о республиках носили характер трафаретного, поверхностного, протокольного обзора. Успех новой серии таких фильмов может обеспечить только подлинно творческий подход к их созданию, стремление отойти от стандарта и в лаконичной, образно-публицистической форме раскрыть большую по своему содержанию тему.

В числе картин, запланированных на юбилейный год, большой интерес могут представить также документальные фильмы «Ленинград» (Ленинградская студия кинохроники), «Сталинград сегодня» (Нижне-Волжская студия кинохроники), «У народов севера» (Дальневосточная студия кинохроники) и другие. Жизни рядовых рабочих и колхозников будут посвящены картины Украинской студии хроникально-документальных фильмов «Династия металлургов», «История одной семьи», киноочерк Куйбышевской студии «На месте рабочих слободок» и некоторые другие.

Важный раздел тематики посвящен претворению в жизнь величественных предначертаний шестого пятилетнего плана. Все киностудии республик будут работать над темами новаторства и изобретательства в промышленности, над киноочерками о новостройках и крупнейших предприятиях страны, о лучших мастерах социалистического сельского хозяйства.

Ленинградская студия кинохроники выпустит фильмы «Первенцы шестой пятилетки», «Мончегорск», «Тракторостроители»; Иркутская — «Молодежь на Братской ГЭС»; Нижне-Волжская студия — «Сталевар»; Украинская — «Шахтеры Донбасса» и т. д.

Значительно большее место в планах студий по сравнению с прошлыми годами занимают вопросы культуры и быта. Эти темы открывают перед киножурналистами богатые творческие возможности для неприкрашенного, интересного и яркого показа повседневной жизни советских людей, их культурных запросов, их отдыха и учебы. Так, например, Ростовская студия кинохроники должна выпустить киноочерки «За новый быт» и «Кубанская новь» — о растущем благосостоянии колхозников Белгородской области и Краснодарского края. Украинская и Нижне-Волжская студии подготовят фильмы о жизни и воспитании детей в школах-интернатах. Запланирован также ряд фильмов, посвященных искусству и народному творчеству, видовых картин о наиболее живописных и своеобразных уголках природы нашей Родины.

Значительное число тем отводится в плане фильмам и киноочеркам о предстоящих республиканских фестивалях молодежи. Кроме этого, подготовка к фестивалям и их проведение будут регулярно освещаться в кинопериодике.

ПРОТИВ САМОУСПОКОЕННОСТИ

(Письмо из Киева)

Прошедший 1956 год на Киевской студии художественных фильмов не без основания считают переломным.

Богатая хорошими традициями студия в послевоенный период никак не могла обрести себя. В иные годы (например, в 1949—1951) здесь не было выпущено вовсе ни одной картины.

Призыв партии к работникам советской кинематографии о создании уже в ближайшее время до ста двадцати художественных картин в год развязал творческую инициативу и на Киевской студии.

Была поставлена задача — делать пятнадцать полнометражных картин в год. Многие недоверчиво отнеслись к возможности ее решения. Однако минувший год рассеял сомнения. Студия выпустила одиннадцать художественных картин, три фильма-спектакля и одну художественно-документальную картину. Кроме того, зрители увидели и те пять картин, которые начали сниматься раньше, но были завершены производством и вышли на экраны в прошлом году.

Однако далеко не все картины Киевской студии удовлетворяют зрителей своим идейным содержанием и художественными достоинствами.

Не удивительно поэтому, что вопросы идейности и мастерства стояли в центре внимания созванной недавно в столице Украины партийно-творческой конференции, посвященной итогам работы киностудии за 1956 год.

Следует сразу отметить, что на конференции произошло острое столкновение мнений. И, хотя многие вопросы были лишь поставлены или затронуты неглубоко, критическая настроенность большинства собравшихся создала уверенность, что коллектив студии не успокоится на одних только высоких количественных показателях.

Это хочется подчеркнуть потому, что часть выступавших стремилась свести важный и необходимый разговор об идейно-художественных достоинствах фильмов к одному тезису: студия определенно сделала шаг вперед, и поэтому всякое нарушение некоего критического равновесия, выраженного формулой «наряду со значительными успехами имеются и недостатки», есть будто бы не что иное, как нигилистическое зачеркивание ее работы.

Такую позицию занял, в частности, основной докладчик — главный редактор т. Зельдович. Говоря о картинах «300 лет тому...», «Иван Франко», «Павел Корчагин», «Кровавый рассвет», «Девушка с маяка», «Путешествие в молодость», «Долина синих скал», «Без вести пропавший», «Главный проспект», он весьма «обтекаемо», обходя острые углы, в меру похвалил и пожурил каждый фильм.

Режиссеры тт. Левчук и Швачко, художник т. Нечес, преподаватель Киевского университета т. Кудин отмечали, что в докладе отсутствовал серьезный анализ творческих просчетов и ошибок.

— В фильмах наших, — сказал заместитель министра культуры УССР т. Чабаненко, — без всякого сомнения много хорошего, но нам следует задаться таким вопросом: а что мы в них сделали бы по-другому, сделали лучше, если бы ставили эти картины заново?



БАКИНСКАЯ СТУДИЯ

В беседе с нашим корреспондентом заместитель министра культуры Азербайджанской ССР Ф. Юсубов сказал:

— В 1956 году Бакинская киностудия выпустила два художественных фильма.

Сейчас в студии готовится фильм «Под знойным небом» — рассказ о молодых чаеводах субтропического Ленкоранского района. Фильм ставит режиссер Л. Сафаров по сценарию Г. Сейдбейли.

Закончен фильм «Я буду жить!» по сценарию Н. Хикмета и А. Бегичевой — совместная постановка с Московской студией имени М. Горького.

Следующей постановкой Бакинской студии будет фильм «Как рождается песня»—о замечательном ашуге Дагестана Сулеймане Стальском. Сценарий написан М. Фатуевым; ставить фильм будут режиссеры М. Микаэлов и Р. Тахмасиб.

В 1957 году будет также выпущен фильм «Прощайте, горы», посвященный жизни колхозников высокогорного района, по сценарию И. Ибрагимова и И. Гусейнова в постановке Р. Кулиева и молодого режиссера Ш. Махмудбекова, впервые участвующего в создании полнометражного художественного фильма.

Таким образом в 1957 г. Бакинская студия выпустит три художественных фильма. Кроме того, будет начат переходящий на следующий год фильм «На дальних берегах» по сценарию И. Касумова и Г. Сейдбейли в постановке молодого режиссера Т. Таги-Задэ. В этом фильме будет рассказано о подвигах группы азербайджанцев, очутившихся во время второй мировой войны далеко на чужбине и участвовавших в борьбе итальянских партизан за освобождение Триеста.

Студией ведется большая работа с писателями и драматургами по обеспечению сценарного портфеля надежным резервом, высококачественными сценариями для дальнейших постановок.

Киностудии в 1957 году

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ

— «Весна на Заречной улице», «Капитан старой черепахи», фильм о жизни молодежи «Моя дочь», детский фильм «Ты молодец, Анита!» выпустила в 1956 году Одесская студия,— рассказывает ее директор А. Горский.— Кроме того, выпущены две короткометражки по рассказам классика украинской литературы М. Коцюбинского: «Кони не виноваты» и «Пе-коптер».

В 1957 году студия должна дать также четыре фильма. Два из них уже снимаются. Это «Когда не горят маяки» — фильм о моряках торгового флота, застигнутых в Средиземном море началом Великой Отечественной войны (сценарий И. Рядченко, режиссер М. Венярский), и «Повесть о первой любви» — по одноименному произведению писателя Н. Атарова (сценарий М. Смирновой, режиссер В. Левин).

Металлургам «Азовсталь» будет посвящен фильм «Наследники» по сценарию Л. Неменовой, который предполагает ставить режиссер В. Воронин.

Режиссеры Г. Аронов и Л. Данилов будут ставить картину «Матрос сошел на берег» по сценарию Д. Гиппиуса. Этот сценарий рассказывает о жизни и работе моряков Черноморского флота.

Ведется большая работа по обеспечению сценарного резерва картин, которые будут выпущены в 1958 году.

События, связанные с интервенцией в Одессе 1918—1919 годов, послужили материалом для сценария «Рассвет над морем», над которым работают Ю. Смолич и Е. Оноприенко. В. Монастырский и К. Семенов пишут сценарий «Орленок», отображающий героические будни партизан в дни Великой Отечественной войны. Студия предполагает также осуществить постановку фильма по произведению любимого писателя советских детей А. Гайдара «Военная тайна».

Некоторые участники конференции с горечью отмечали узость тематики и жизненного материала фильмов, над которыми работает студия.

— На огромные сдвиги, которые произошли в колхозном селе за последние годы, — отметил т. Левчук, — мы откликнулись только фильмом «Когда поют соловьи» (сценарий Л. Компанeц, режиссер Е. Брюнчугин). Единственный фильм, и тот художественно слабый, решает важные проблемы схематично, подлинно человеческих характеров в нем нет, он не волнует.

Всего один — и тоже несовершенный — фильм «Есть такой парень» (сценарий А. Андреева, режиссер В. Ивченко) создан о жизни нашего рабочего класса.

Тов. Левчук критиковал и одну из наиболее удачных картин года «Павел Корчагин» (сценарий К. Исаева, режиссеры А. Алов, В. Наумов), где, по его утверждению, приглушена романтика послереволюционных лет, несколько натуралистически изображена действительность, снижено героическое звучание темы.

Оратор считает, что фильм «Иван Франко» (сценарий Л. Смилянского, режиссер Т. Левчук) страдает фрагментарностью и недостаточно ярко рисует эпоху И. Франко.

Касаясь экранизации литературных произведений, выступавшие указывали, что часто на экране остаются нераскрытыми идейная глубина первоисточника, его поэтический строй. Так, высказывалось мнение, что, ставя картину «Девушка с маяка», режиссер Г. Крикун не уловил внутренней напевности, романтики произведения О. Гончара и заменил их плоским «бытовизмом».

Большинство собравшихся сходилось на том, что главной причиной недостатков в творческой деятельности многих украинских кинематографистов является слабое знание жизни. «Мы черпаем необходимые сведения, — говорил т. Нечес, — гораздо чаще в информационном бюро, чем в действительности». По этой же причине еще недостаточно плодотворны поиски национальной художественной формы в украинском киноискусстве.

Артисты тт. Шестопалов и Брянцев подняли важный вопрос о работе с актером в кино. По их словам, актер в Киевской студии часто поставлен в такие условия, когда он не может раскрыть себя перед аппаратом, по-настоящему жить в образе. «Главные требования к нему: не моргать и не говорить слишком громко». Репетиции, как правило, отсутствуют, осмыслить материал нет времени. А как делаются пробы, например? Сегодня вечером актеру предлагают участвовать в фильме, а завтра утром дают играть самый трудный эпизод. Необходимо, чтобы дирекция студии изыскала время для репетиций, чтобы режиссеры заботились о творческой настроенности актера, чтобы артисты снимались в ролях разного плана, могли использовать свое дарование более широко и всесторонне.

На конференции были прочитаны содоклады об операторском мастерстве, музыке и работе художников в фильмах Киевской студии 1956 года.

Содокладчик т. Слуцкий считает, что операторское мастерство на студии повысилось. В качестве примера он приводит различные по изобразительному решению картины — «Мальва» (оператор В. Войтенко) и «Павел Корчагин» (операторы И. Миньковецкий и С. Шахбазян).

В содокладе был дан также подробный разбор изобразительных достоинств и недостатков ряда других фильмов.

Коснувшись картин «Девушка с маяка» (оператор И. Шеккер) и

«Без вести пропавший» (оператор Н. Слуцкий), содокладчик указывает, в частности, на отсутствие в них стилевого единства, вызванное слабым сотрудничеством режиссера и оператора.

Композитор т. Жуковский в своем содокладе особо отметил необходимость более тесного сотрудничества режиссера и композитора. Режиссерам следовало бы подумать о том, чтобы композитор мог знакомиться с окончательными вариантами центральных эпизодов фильма не в самый последний момент, как это нередко получается на практике.

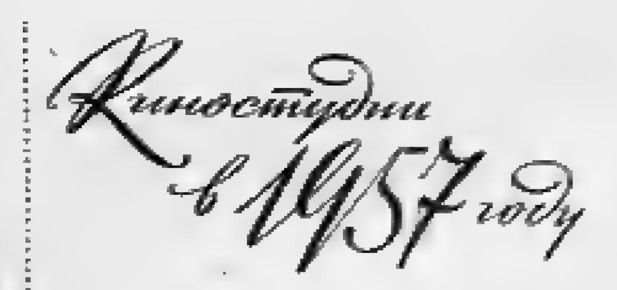
Остановившись на недостатках музыки ряда картин, т. Жуковский отметил также недостаточное внимание к композиторам, пишущим для кино, со стороны Министерства культуры УССР.

К сожалению, очень общо осветил в своем докладе работу художников студии т. Мигулько.

Присутствующие единодушно поддержали предложение созвать республиканское совещание киноработников.

Три дня шла конференция. Она показала, что коллектив студии вступил в юбилейный год 40-летия Советской власти с горячим стремлением создавать страстные, партийные фильмы, достойные наших замечательных людей, с желанием совершенствовать свое профессиональное мастерство, быть ближе к жизни, к жгучим вопросам нашей современности.

В. Кузнецов



ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ

— Для нашей студии 1957 год является переломным, — сообщает старший редактор студии Б. Аленкин. — Программа выпуска кинофильмов значительно увеличивается, нам предстоит снимать произведения самых разнообразных видов — от коротких документальных очерков до художественных картин.

Намечено поставить два художественных фильма — «Призвание» и «Голубая звезда».

Объявлен конкурс на сценарий картины о Токтогуле. Этот конкурс поможет создать полноценный фильм о великом акыне.

ФИЛЬМЫ К 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

НАЧАЛО СЪЕМОК КАРТИНЫ «КОММУНИСТ»

На киностудии «Мосфильм» начались съемки фильма «Коммунист» по сценарию Е. Габриловича.

Постановщик фильма Юлий Райзман рассказал нашему корреспонденту:

— «Коммунист» — это фильм о 1918 годе. Мы хотим рассказать в нем о простых, рядовых людях революции — солдатах, рабочих, крестьянах.

Действие происходит на строительстве первой советской электростанции на Шатуре.

Как и все фильмы (даже историко-революционного жанра), над которыми мы работали вместе с Е. Габриловичем, картина строится на личных судьбах людей. Именно они должны выразить и характер эпохи и основные движущие силы того времени.

Наш главный герой занимает незначительное положение, он кладовщик на строительстве. Однако он органически включен в жизнь этого строительства, живет его интересами, его трудностями и победами. Эта деятельность приводит его и к встрече с В. И. Лениным.

«Коммунист» будет фильмом о трудном периоде жизни нашей страны, о ее становлении. И мне думается, что в юбилейном году сорокалетия советской власти вернуться в искусстве к тому суровому времени, насыщенному большими страстями, горем и радостью, огромным душевным напряжением и счастьем, — дело очень важное.

Мы познакомились с Шатурой. Там, конечно, все совершенно изменилось и стало абсолютно неузнаваемым. Придется, вероятно, выбирать какие-нибудь торфяные разработки и там сооружать большой декорационный комплекс, связанный со строительством электростанции.

Художниками фильма являются М. Богданов и Е. Мясников. Операторы—А. Шеленков, Чен Ю-лан.

От редакции. «Коммунист» — одна из главных постановок студии «Мосфильм» в юбилейном году. Студия обязана обеспечить съемочной группе все необходимые условия для быстрой и плодотворной работы над фильмом, который должен быть создан в сжатые сроки.

Еще больше студия «Мосфильм» запаздывает с подготовкой ряда других крупных картин этого года — таких, как «Рассказы о Ленине», «Семья», «Огненные версты».

Сведения, поступающие из «Ленфильма» и других студий, говорят о том, что и там дело со сроками работы над основными фильмами года обстоит неблагополучно.

ДОЛГ КОЛЛЕКТИВОВ СТУДИЙ — СКОНЦЕНТРИРОВАТЬ СВОИ УСИЛИЯ НА РЕШЕНИИ ВАЖНЕЙШЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ: СОЗДАНИИ ИДЕЙНО И ХУДОЖЕСТВЕННО ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ, ПОСВЯЩЕННЫХ 40-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ.



СТУДИЯ „ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ"

— После нескольких лет затишья, когда выпуск фильмов в нашей студии был сведен почти на нет, одновременно с общим подъемом всей советской кинематографии набирает силы «Грузия-фильм», — сказал нашему корреспонденту директор студии Г. Гиголашвили. — В минувшем году при плане в 4 фильма студия выпустила 6 художественных картин (большинство из них — цветные).

Лицо темплана 1957 года определяется особым вниманием к темам современности.

Будет выпущен фильм «Последний из Сабудара»—о жизни и труде молодых рабочих Кутаисского автомобильного завода. Автор сценария — Г. Мдивани, постановка—молодого режиссера Ш. Манагадзе.

Режиссер С. Долидзе пишет сценарий «Героические дни» о борьбе грузинского народа за установление советской власти в Грузии.

Вопросам морали, нравственному долгу советского человека посвящен фильм «Чужие дети». Основой для сценария, над которым работают писатель Р. Джапаридзе и Т. Абуладзе, послужил очерк в «Комсомольской правде».

Скоро выйдет на экраны детективный цветной фильм «У истоков жизни». Поставлена картина режиссером Л. Хотивари по сценарию О. Дгебуадзе.

Режиссер К. Пипинашвили предполагает поставить фильм «Юность поэта» — о детских и юношеских годах В. Маяковского (по сценарию К. Гогодзе и К. Пипинашвили).

Почетное место в планах студии отводится экранизации произведений грузинской классической литературы. Г. Мдивани работает над экранизацией книги М. Джавахишвили «Белый воротник», повествующей о первых днях советской власти в одном из высокогорных районов Грузии.

Режиссер Е. Ронделн предполагает ставить фильм «Мамелюк» по одноименной повести писателя Ужараго. Описываемые события происходят в конце XVIII в. Это история двух братьев грузин, в детстве похищенных турками и проданных в рабство. Они встречаются взрослыми на поле брани, во время египетского похода Бонапарта: один из них — сподвижник будущего французского императора, другой сражается против французов. Постановку этого цветного фильма предполагается осуществить в двух вариантах — для обычного и широкого экранов.

С. Долидзе написал сценарий «Фатима» по одноименной поэме великого осетинского поэта Коста Хетагурова. Постановка этого фильма поручена молодому режиссеру В. Валишвили.

С малоизвестными событиями Великой Отечественной войны познакомит зрителя картина «Трагедия на Текселе». Тексель — маленький остров в голландских водах Северного моря. Во время войны здесь находился гитлеровский лагерь для военнопленных. Среди узников лагеря была группа грузин, не сумевших вырваться из вражеского окружения. Как и всюду, куда попадали советские люди, они сумели сплотить вокруг себя всех, кто не хотел покориться нацистским захватчикам, и подняли восстание. Посвященная этим событиям книга голландского писателя Ван-Флисса и рассказы уцелевших участников мятежа, вернувшихся на родину, послужили основой для сценария Р. Табукашвили.

По плану на 1957 год студия должна выпустить пять картин, но мы твердо уверены, что за счет слаженной и бесперебойной работы нашему коллективу удастся перевыполнить план.

Дружба

Шэнь Фу, постановщик знакомого советским кинозрителям китайского фильма «Отрубим руки дьяволу», приехал со своими товарищами — китайскими кинематографистами — в Советский Союз. Кроме Шэнь Фу в группу приехавших работников Шанхайской киностудии художественных фильмов входят звукооператор Ло Чун-чжоу, оператор Мяо Чжен-юй и переводчики Лю Син и Юй Кай-чжан. Их задача—всесторонне ознакомиться с производством широкоэкранных фильмов и стереофонической записью звука.

Китайские кинематографисты проходят практику на студии «Мосфильм» в группе режиссера Г. Рошаля, снимающего широкоэкранный фильм «Хождение по мукам».

Шесть месяцев пробудут на «Мосфильме» китайские друзья, а по возвращении на родину они будут снимать на Шанхайской студии первые китайские широкоэкранные фильмы.

Уже не первый год на студии «Мосфильм» проходят учебу и практику киноработники народного Китая, Корейской Народно-Демократической Республики. Для изучения опыта студии приезжали киноспециалисты Чехословакии, Болгарии, Румынии, Германской Демократической Республики, Польши.

Сейчас на «Мосфильме» находятся и двадцать пять представителей кинематографии Монгольской Народной Республики. Среди них — режиссеры, оператор и художник комбинированных съемок, художник-декоратор, звукооператор, звукооформитель, режиссеры-монтажеры, лаборанты...

Все они с большим вниманием и интересом работают в цехах студии, осваивают новую технику, знакомятся с технологией кинопроизводства.

Из архивных материалов

В. В. СТАСОВ О КИНЕМАТОГРАФИИ

В момент рождения кинематографа далеко не все современники оценили его по достоинству. Лишь немногие сумели угадать за внешней незамысловатостью смешного и забавного «иллюзиона» его могучую силу, провидеть его славное будущее. И среди этих первых энтузиастов кинематографа в России был не кто иной, как великий знаток и ценитель искусства, выдающийся критик-демократ Владимир Васильевич Стасов.

Общеизвестны работы В. Стасова во всех областях художественного творчества — в музыке, литературе, живописи, скульптуре, архитектуре и т. д. В каждой из этих областей он сумел сказать свое веское новое слово. Однако мало кто знает, что В. Стасов чуть ли не первым из своих современников приветствовал появление кинематографа в России и стремился поставить его на службу русской культуре.

...Впервые кинотеатр в Петербурге был открыт в мае 1896 года, и уже среди первых его посетителей был 73-летний В. В. Стасов. О том, какое впечатление произвело на него новое зрелище, он красочно писал в письме к брату — Дмитрию Васильевичу Стасову 30 мая 1896 года (публикуется впервые):

> «В какое восхищение меня привела, в понедельник, движущаяся фотография, эта изумительная новая гениальная новость Эдисона *. Тот же Глазунов ** потащил меня смотреть. Он уже раз прежде видел; оттого, в своем превеликом восторге, и меня с собою потащил. Да, это опять что-то необыкновенное, ни на что прежнее не похожее, и такое, чего раньше нашего века никогда и ни у кого быть не могло. И мы с Глазуновым были тут в таком необычайном восхищении, что по окончании представления громко и долго хлопали в ладоши и громко кричали: «Vivat Edisson». Я даже тотчас объявил Глазунову, восхищенному, конечно, не меньше меня, не взирая на его мертвое пергаментное лицо: «Извольте, сударь, непременно,— но непременно, и не смейте отказываться,— извольте сочинить маленькую вещицу «Ура Эдисону!», и мы тотчас пошлем в Нью-Йорк, и там у них вся Америка будет петь и играть это, если только вам хорошо удастся! Так извольте же, извольте!» И он обещал опять-таки.

---

* Здесь фактическая неточность: автор письма полагал, что кинематограф является изобретением Эдисона.

** Речь идет о композиторе А. К. Глазунове.

Удивительные это в самом деле вещи, даром, что еще не достигнуто настоящее совершенство, и часто фигуры, и предметы, и фон мигают и вздрагивают, как бывало прежде розовый свет в фонарях у Яблочкова. Да что это, это все безделицы против изумительности дела самого. Как летит вдруг целый поезд жел. дороги из дали, вкось по картине, летит и все увеличивается и точно вот сию секунду на тебя надвинется и раздавит, точь-в-точь в «Анне Карениной» — это просто невообразимо; и как люди всякие глядят, и волнуются, и суетятся, кто вылезает из вагонов и тащит свою поклажу, кто туда уже вновь влезает, на следующую станцию, все торопятся, идут, кругом глядят, чего-то и кого-то ищут — ну просто настоящая живая толпа!

Но еще там у них выше, и чудеснее выходит, как кузнец кует — кует молотом, раскачиваясь плечами и руками, а там он вдруг возьмет, да сунет свою раскаленную полосу в бак с водою, и вода закипит, зашипит и начнет пузырями прыгать в баке, и пар поднимется и столбом пойдет вверх, а потом через секунду мало-помалу начинает рассеиваться, и из-за него снова мало-помалу появляется кузнец, и он уже снова колотит молотом по железу, по полосе, и спустя немножко опять ее опускает в воду. Что это за картина чудесная! И вот этаких-то картин там у них в несчастном бараке * множество»...

Описывая с восторгом всю программу кинопредставления, которая состояла из ряда коротких сюжетов, В. Стасов особенно выделяет ленту, которая называлась «Морское купание». По его мнению, она представляет собой вершину «красивости, движенья, жизни».

«Представь себе,— пишет он,— что перед тобой вдруг открытое море, никакого берега не видать — берег — это край картины перед самым полом, на котором стоят наши стулья и кресла. Стоит водяная пустыня: Meerstille Мендельсона. Издалека, издалека катят прямо на зрителя ряды волн, перескакивая друг через дружку, торопясь и волнуясь, каждую секунду рассыпаясь, словно серебристые стружки и пыль. И волны все крупнее и крупнее становятся, летя издалека на зрителя наперед. И тут, через несколько секунд после поднятия занавеса, начинается — не «Glückliche Fahrt», а совсем другая уже музыка, и не Мендельсонова, и ничья, а прямо из того, что всякий день и целый день происходит на этом самом уголку моря: купанье! Что может быть ничтожнее, ординарнее, прозаичнее?! Голые тела от жары толпой суются в воду — что тут есть интересного, важного, красивого? Так вот нет же. Из этой всей ординарщины тут состраивается что-то такое и интересное, и важное, и красивое, что ничего не расскажешь из виденного».

Из дальнейшего рассказа об этой картине видно, что Стасова особенно поразило в ней полнокровное ощущение живой жизни, которое возникало от изображения двух полных движения встречных потоков — бесконечных морских волн, катящих к берегу, и множества людских тел, бросающихся с мостков в кипящую пучину моря.

---

* Первые кинокартины демонстрировались в дощатом строении летнего театра в саду «Аквариум».

«...И от всех них, — пишет Стасов, — получается картина чудесного оживления и жизни, кажется, слышишь шум, гам, крики и вскрики, разговоры, громкую болтовню [неразборчиво]. И тут же, каждые $1/2$ секунды, всплеск воды от упавшего вниз тела, брызги летят врозь, водяная пыль носится над поверхностью, а между тем волны издалека все катятся да катятся, и скачут, и разбиваются, и рядами пены ударяют в край картины. Это все чудесно, и мы аплодировали во все ладоши, и сами тоже шумели и кричали».

В этом восторженном описании, столь характерном для живой, неуемной натуры Стасова, он пока выступает перед нами лишь как восхищенный зритель, потрясенный необычностью и новизной увиденного им «чуда». Однако пытливая мысль великого критика уже оплодотворена, и вскоре она воплотится в такое же страстное и бурное дело.

Одной из важнейших забот В. В. Стасова, которую он считал делом своей жизни, было увековечить память великих деятелей русской культуры, сохранить их внешний облик и плоды их труда для будущих поколений. Известно, что именно Стасов был «виной» появления на свет многих превосходных портретов Репина, Крамского, Серова, на которых запечатлены выдающиеся русские художники, писатели, музыканты. Использовать для этой цели и богатейшие возможности «движущейся фотографии» — такова была первая мысль Стасова относительно кинематографа.

Через три месяца, в сентябре 1896 года, Стасов гостил в Ясной Поляне у Льва Николаевича Толстого. Неизвестно, заговорил ли он уже тогда о возможности заснять Толстого на кинопленку, но эта идея уже владела его умом. Об этом свидетельствует его письмо к брату Дмитрию Васильевичу из Ясной Поляны от 13 сентября 1896 года.

Красочно описав обстановку яснополянского дома, рассказав о том, как Лев Николаевич свято и нерушимо соблюдает утренние часы работы, Стасов далее пишет:

«Что если бы изобрели раз, наконец, такой инструмент, который был бы вместе и рентгеновский аппарат, но только сквозь тело в душу, и фонограф, задерживающий навсегда звуки сердца, и движущаяся фотография: пусть этот неслыханный и невиданный аппарат хоть одно утро постоял у Толстого в комнате, от 9 час. утра до 2 пополудни, и пронизал его насквозь, и нарисовал, и записал весь его тогдашний полет и бурю душевную — что бы это такое была за картина!»

Здесь, как мы видим, мысль заснять Льва Толстого за работой выражена еще пока в неопределенной форме мечтательного пожелания. Стасов мечтает о таком чудодейственном аппарате, который бы запечатлел не только внешний облик и голос писателя, но и его «сердце» и «душу». Однако замысел заснять Толстого в кинематографе вскоре принимает у него вполне реальные очертания.

Через четыре месяца после своего посещения Ясной Поляны, 10 января 1897 года, Стасов пишет из Петербурга старшей дочери Л. Н. Толстого — Татьяне Львовне (публикуется впервые):

«Есть ли у Вас, нынче, в Москве, то самое, что у нас есть в Петербурге, и от чего тут у себя дома схожу просто с ума? Есть? Есть? Это, знаете,— движущаяся фотография!!! Господи, до чего может

доходить гениальность изобретения в наши дни! До чего велика великость сегодняшних людей! Я думаю, Ваш Лев Великий* еще больше всех нас остальных должен чувствовать до мозга костей и до глубины сердца всплескивать от восторга и радости при виде изобретений Люмьера и Эдисона. Когда я в первый раз увидал, я сделался словно одурелый, и хлопал долго в ладоши, словно ума рехнулся. Ведь это бессмертие становится возможным для всего самого великого и чудесного. Ведь если тут соединяется, зараз, фонограф и движущаяся фотография (да еще в красках), тогда ведь целые жизни, целые истории остаются целыми и живыми на веки веков, со всеми движениями души, со всем их мгновенным, со всем неуловимым (до сих пор), с глядящим и изменяющимся зрачком, со всеми тонами сердца и голоса, со всеми бесчисленными событиями одной минуты, одного мгновения. Не вздумаешь, не расскажешь, не вообразишь даже всего того, что теперь становится возможно и останется на веки. Пожалуй, можно начать верить в бессмертие, по крайней мере пока земля будет стоять. Ах, эти Люмьеры, ах эти Эдисоны!

Ваш всегда *В. С.*»

Это письмо замечательно во всех отношениях. Явно рассчитанное на то, что оно дойдет до «Льва Великого» (который «еще больше всех нас» оценит возможности кинематографа), Стасов в осторожной форме намекает на возможность запечатления на пленку «всего самого великого» «на веки веков». Надо знать, с каким безграничным благоговением относился Стасов к Толстому, имя которого он писал не иначе, как большими прописными буквами, чтобы понять этот прозрачный намек.

Но еще более письмо это замечательно потрясающей дерзостью мысли великого критика, уже тогда заговорившего о... соединении «движущейся фотографии» с фонографом, «да еще в красках». И это в 1897 году!

К сожалению, не сохранился ответ Татьяны Львовны, и мы не знаем, как реагировал тогда Толстой на письмо Стасова. Однако мысль запечатлеть на кинопленке живого Толстого и других своих великих современников уже не покидала Стасова.

Летом 1903 года Стасов снова гостил в Ясной Поляне. Это были замечательные дни, о которых он с необычайным восторгом писал своим близким. Как всегда, он много и проникновенно беседовал с Толстым, гулял с ним по полям и лесам, говорил ему о своих сокровенных замыслах. И тут он прямо потребовал от Льва Николаевича согласия быть заснятым в кинематографе для будущих поколений. Предвидя возможный отказ, Стасов предварительно завербовал в сторонники своей идеи всех обитателей Ясной Поляны, в первую очередь жену писателя Софью Андреевну. Та обещала ему полную поддержку.

Однако, несмотря на тщательную подготовку задуманного Стасовым начинания, получить согласие Льва Николаевича на это дело сразу не удалось. Писатель решительно воспротивился какому бы то ни было возвеличению своей фигуры, к тому же он ужаснулся необходимости позировать перед аппаратом. Несмотря на все старания Стасова, которому по-

* Имеется в виду Л. Н. Толстой.

могала и Софья Андреевна, Лев Николаевич оставался непреклонным. Стасову пришлось уехать из Ясной Поляны ни с чем.

Но какова, однако, была его радость, когда через неделю он получил от Софьи Андреевны следующее письмо:

«22 сентября 1903 г.
[Ясная Поляна]

Многоуважаемый Владимир Васильевич,

Непростительно забыла написать Вам о самом главном: я уговорила Льва Николаевича согласиться и на разговор в грамофон и на кинематограф. Но, говорится: куй железо, пока горячо. Если кто хочет воспользоваться согласием этим, то пусть поспешит, пока мой гениальный старик здоров и в благодушном настроении...

От всех наших вам низкий и сердечный поклон

Софья Толстая»

Весть, пришедшая из Ясной Поляны, привела Стасова в неописуемый восторг. Тотчас же он ответил Софье Андреевне большим и радостным посланием. Вот оно (публикуется впервые):

«С.П.Б. Импер. Публ. Б-ка,
25 сент. 1903.

Какое восхищение Вы мне прислали, графиня Софья Андреевна, в своем сегодняшнем письме! Итак, кинематография и фонограф (или граммофон) — идут в ход? Ах, какое счастье! Так вот удалось нам с Вами состряпать что-то великое и громадно-значительное для многих-многих будущих веков? О, как чудесно, о, как великолепно!!

Если потерянное, совсем пропащее дело с Рубинштейном и Листом, и никто уже больше не услышит никогда, никогда, их гениальных волшебных звуков на фортепиано, и никто никогда не увидит уже их покрытые пóтом и вдохновением лица среди их великой жизни на эстраде, — то потомства наши, и не одно ближайшее, а многие, многие, все — все — все, услышат речь Льва Великого, его великие слова и проникающий тон его голоса, увидят его светящиеся глаза, увидят, как он стоит, ходит и сидит, иной раз напоминая мне лучшие моменты Короля Лира, как он двигает руки, как он ходит и волнуется, не желая, впрочем, никогда этого показать, как он оживляется и разгорячается, как он приходит к прочим людям со своей работы, словно Мойсей, сходящий с горы Хорива и приносящий «Заповеди жизни», и подает их миру с кроткой милой улыбкой и могучим взором,— или как он идет, садится на лошадь, и, точно, будто вдруг преобразившись, является чудным воеводой перед будущими торжествующими дружинами человечества.— Как это все будет чудесно и великолепно сохранено навсегда и для всех. И это все сделали Вы, Софья Андреевна. Viva! и слава Вам, с сегодняшнего дня! И какое мое счастье, что мне первому удалось сказать Вам это!

Ваш всегда *В. Стасов»*

Написав свой ответ Софье Андреевне и памятуя ее призыв — ковать железо, пока горячо, Стасов с присущей ему энергией немедленно принялся за организацию этого хлопотливого и очень нелегкого дела. Искусство документального кино было еще тогда на весьма низком уровне.

9*

Русских операторов было очень мало — кинодело в России находилось в руках заграничных фирм. И к тому же техническая сторона дела была такова, что качество съемок далеко не всегда было гарантировано. В данном же случае нужно было действовать наверняка и без промаха. Съемка должна была производиться один раз (вряд ли Толстой согласился бы на пересъемку) и обязательно удачно. Иначе все дело было бы сорвано.

Как это стало ясно сейчас, Стасов еще до поездки в Ясную Поляну провел переговоры с рядом лиц, которые могли бы содействовать успеху этого дела. В числе их находился и известный литератор П. А. Сергеенко, человек близкий к семье Толстого и имевший многочисленные связи за границей. К нему Стасов и обратился сейчас же с письмом следующего содержания (публикуется впервые):

«С.П.Б. Императорск. Публ. Б-ка,
25 сент. 1903.

Многоуважаемый Петр Алексеевич,

не знаю хорошенько в Лондоне ли Вы, или где в другом месте. Пишу к Вам на удалую, одну страничку в Лондон, а другую, точно такую же, в деревню к Вам. Оттуда или отсюда, авось откликнетесь. — А очень надо, и даже поскорее.

Дело в том, что недавно был с Элиасом Гинцбургом* у Льва Великого, провел там удивительное время, и один из самых важных результатов тот, что он позволяет снять с него кинематографию (т. е. подвижную фотографию с несколькими сценами) и речь его, передаваемую фонографом (или граммофоном). Это все устроила сама Графиня.

Теперь дело за Вами, если только Вы не отступитесь от моего предложения, которое Вы охотно так приняли. Отвечайте, пожалуйста, поскорее, намерены ли Вы это чудесное дело произвести — для потомства, но также и для нас всех, и для самого себя. Я же постараюсь подготовить здесь подробности производства — в Петербурге оказываются все нужные технические средства, не прибегая ни к Парижу, ни к Вене и всем прочим.

Отвечайте, пожалуйста, хоть парой слов, хоть открытым письмом; и, главное, намерены ли Вы скоро быть здесь.

Кланяюсь Вам
Ваш *В. Стасов*»

Из этого письма видно, что к моменту его писания Стасов уже был в курсе «технических средств», имеющихся в Петербурге. Ему, смотревшему на это начинание как на дело, важное для истории русской культуры, очень не хотелось обращаться за помощью в тогдашний центр кинематографии — Париж или Вену. Но в интересах обеспечения высшего качества предстоящих съемок он, по-видимому, все же не отказался и от мысли привлечь к ним лучшие заграничные фирмы. Начались переговоры.

Дело оказалось очень сложным и хлопотливым. Время шло, и вместе с ним надвигалась опасность, что «железо остынет». Лев Толстой мог неожиданно взять свое согласие обратно. Вот почему, хлопоча по всем линиям о скорейшей подготовке съемок, Стасов тем временем отправил

* Речь идет об известном скульпторе И. Я. Гинцбурге, авторе ряда скульптурных портретов Л. Н. Толстого.

Софье Андреевне успокоительное письмо, призывающее ее к терпению. Вот это письмо (публикуется впервые):

«С.П.Б. Императорск. Публ. Б-ка,
6 окт. 1903.

Глубокоуважаемая графиня Софья Андреевна, меня бог знает как порадовало последнее Ваше письмо, где Вы говорите мне о согласии одного величайшего человека на «кинематографию» и «граммофон». Я мог бы и должен бы был тотчас же отвечать Вам, со всеми своими радостными криками, но рассудил помолчать немножко, и поскорее ковать горячее железо, чтоб потом разом брякнуть Вам по телеграфу: «Готово, едем, едем, летим к Вам, прямо на работу». Но [не] так скоро все состряпаешь, как хочешь, как должно бы делаться, как внутри горит.

Как я Вам тогда еще говорил, проект таков, чтоб для верности, чтоб не промахнуться с работой, которая должна быть не иначе, как превосходная, имеется в виду получить капитальных мастеров из Лондона и Парижа, а этого не устроишь в минуту — ведь воспроизведения эти пойдут потом по всему свету, — ведь о каком человеке речь идет!!! Но за то, какое же и торжество будет, если все удастся так, как теперь мы здесь мечтаем в своем уголку маленьком! Вид, голос, шаги, движения все, всё из облика Льва Великого останется отпечатанным для целого мира, и всех будущих времен, на веки веков! Какое торжество, какой невиданный праздник!

Вот и молю Вас о некотором терпении, а покуда радуюсь и благодарю Вас глубоко.

Ваш *В. Стасов*»

Письмо В. Стасова пришло в Ясную Поляну в отсутствие Софьи Андреевны, уехавшей на несколько дней в Москву. Случайно оно попало в руки Льва Николаевича Толстого. И здесь... разразилась буря. Узнав, какая огромная энергия развита Стасовым для организации предстоящих киносъемок, прочитав в письме Стасова, что к ним привлекаются даже «мастера из Лондона и Парижа», Лев Николаевич, многократно наученный горьким опытом шумих вокруг его имени, вообразил, что вокруг этого дела уже также идет большая, чуть ли не всемирная шумиха. Это показалось ему ужасным, и он решительно отказался от всего.

Не дожидаясь возвращения Софьи Андреевны, он тут же отправил Стасову письмо, в котором категорически отказался участвовать в каком бы то ни было «кинематографе» или «фонографе».

«9 октября 1903 г.

Дорогой Владимир Васильевич.

Я сейчас прочел ваше письмо к Софье Андреевне (она в Москве) и пришел в ужас. Ради нашей дружбы бросьте это дело и избавьте меня от этих фонографов и кинематографов. Мне это ужасно неприятно и я решительно не соглашаюсь позировать и говорить. Если этим отказом я ставлю вас в необходимость отказать обещанное, то пожалуйста простите меня, но избавьте...

Будьте здоровы и так же деятельны и добры, как всегда.

Л. Толстой»

Письмо это было для Стасова, как гром с ясного неба. Оно повергло его в самое настоящее, неподдельное горе. Вслед за письмом Льва Николаевича пришло письмо и от Софьи Андреевны, разъяснившее то, что произошло в эти несколько дней.

«11 октября 1903 г.
[Ясная Поляна]

Вот какая вышла беда, многоуважаемый Владимир Васильевич! Рушилось то, что я с некоторым трудом приобрела, и все от случайности. Уехала я по делам в Москву, а Лев Николаевич, который всю жизнь привык читать мои письма,— и на этот раз прочел ваше письмо ко мне. И вот пришел в волнение, как это из-за него столько хлопот и соображений, испугался тому, что ему как бы придают огромное значение, да и написал Вам без меня отказ.

Сегодня приезжаю и узнаю всё это, и дал он мне еще письмо к вам, которое прилагаю.

С ним ведь надо о с о б е н н о обращаться. Если б и грамофон, и кинематограф — все это явилось бы молча и как бы случайно, а не нарочно,— тогда другое дело. Да если б не ваше письмо, он бы и забыл о своем обещании, а теперь вот и вышла беда. Я думаю, что если б со временем в д р у г приехал бы один из этих господ иностранцев, Лев Николаевич из сожаленья и деликатности не отказал бы и поговорить и подвигаться в эти машины.

Вообще делайте как хотите, дорогой Владимир Васильевич, только я хотела вам сказать, что я тут ни в чем не виновата...

Надеюсь, что вы по-старому бодры и здоровы и не забываете сердечно любящих и уважающих вас яснополянских друзей.

Всей душой преданная вам

С. Толстая»

К письму С. А. Толстой была приложена следующая записка Льва Николаевича:

«Пожалуйста, простите меня, Владимир Васильевич, за то, что наделал вам хлопот, сначала согласившись, а потом отказавшись от всяких фоно-кинемато-графов. Я согласился, когда жена спросила меня, но потом, когда в ее отсутствии прочел ваше письмо, ужаснулся тому, что сделал. Так, пожалуйста, простите.

Л. Толстой»

Стасов был в своем горе неутешен. Рушилось одно из дорогих ему культурных начинаний, которому он придавал огромное значение. Во всем этом большом и хлопотливом деле, как мы видим, не было ни грана его личной (даже в самом отдаленном корыстном смысле этого слова) заинтересованности. Великий критик хлопотал единственно в интересах русской культуры, русской истории. И именно поэтому он воспринял отказ Толстого как свое личное горе.

О том, что переживал в это время Стасов и как он еще пытался спасти свое начинание, свидетельствует его ответное письмо Л. Н. Толстому.

«С.П.Б., 15 окт. 1903.

Лев Николаевич, Вы так хотите — значит, так и надо. Пускай так и будет. Но мне страшно больно, я просто — в великом отчаянии. Как! Такая чудная и справедливая вещь — и не состоится! Вот что ужасно. И все-таки я решусь сказать полтора слова в свое оправдание, чтобы немножко защитить и свою правоту.

Ведь существуют же на целом свете портреты. Всегда они были, кажется со времен доисторического человека, сквозь всю историю, никогда никто не мог обходиться! Так они были естественны, так всем нужны. Но теперь оказалось, что это форма старая, неполная, неудовлетворительная, дающая только один момент, одно движение и положение, одно настроение, один взгляд,— и вся эта бедность и неполнота заменились шириной и полнотой невообразимой, — явилась гениальная, гениальнейшая кинематография. Как же нам от нее уходить и не прильнуть к ней всей душою — это ведь новая победа над бесконечными таинствами природы! Какая же разница — фотография и кинематография? Никакой! Это все одно и то же. Только одна единица заменена бесчисленным множеством единиц и в сто тысяч раз более совершенных и правдивых. То же и граммофон! Какие счастливые будущие поколения — они будут видеть, слышать, знать, точно осязать глазами и слухом своих прежних великих людей,— ведь это гигантские торжества над бессилием и враждебностью природы. Будущие Рубинштейны и Листы не исчезнут бесследно со своими несравненными тонами и звуками на фортепиано, будущие Герцены, Гоголи и Грибоедовы будут перед глазами и воображением каждого и везде,— какое счастье, какое блаженство. Как же было не желать страстно, чтобы такое счастье началось уже и теперь, сейчас, нынче?!..

Ваш *В. Стасов*»

Лев Николаевич не изменил своего решения. Он продолжал считать, что съемка в кино и неизбежно связанная с этим шумиха и реклама находятся в решительном противоречии с проповедуемым им религиозно-нравственным учением. К тому же, напомним, большинство выпускавшихся тогда кинолент носило пустой, развлекательный характер. Писателя ужасала перспектива быть показанным в тогдашних примитивных программах одновременно с пошлой мелодрамой или пустой «комической». Да и вообще практика документальных съемок была тогда еще большой редкостью.

В. В. Стасов внешне как бы покорился решению Льва Толстого. Но он, однако, не сложил оружия. Запомнив в письме Софьи Андреевны слова о том, что «если б со временем, вдруг» нагрянули бы в Ясную Поляну операторы, то Лев Николаевич «из деликатности не отказал бы и поговорить и подвигаться в эти машины», Стасов решил осуществить именно этот вариант. Да, вдруг, неожиданно для всех обитателей Ясной Поляны нагрянуть туда со всей техникой и при помощи Софьи Андреевны, продолжавшей сочувствовать этому делу, заснять Льва Николаевича. Таков был план Стасова. И, конечно, Толстой, не откажет...

Приободрившись, Стасов с удвоенной энергией принялся за дело. Немедленно по получении письма от Софьи Андреевны он отправил П. А. Сергеенко новое письмо, в котором писал: «Она думает, что не все

Дорогой Владимир Васильевич,

С.П.Б. 15 окт. 1903.

Лев Николаевич, ну так хорошо,

Из переписки Л. Н. Толстого и В. В. Стасова о киносъемках (письмо Л. Толстого от 9 октября 1903 г. и В. Стасова от 15 октября 1903 г.).

Письма хранятся в Государственном музее Л. Н. Толстого.

потеряно, и это дело поправится и исполнится»... (Письмо от 14 октября 1903 г. Не опубликовано.) Вслед за этим он вступил в переговоры с рядом новых лиц, в том числе с известным петербургским фотографом К. К. Буллой, имевшим большие связи с иностранными кино- и фотофирмами, и дело снова задвигалось. Подготовка продолжалась полным ходом.

15 октября 1903 года Стасов писал Софье Андреевне (публикуется впервые):

«Графиня Софья Андреевна,

как я Вам благодарен — Вы всё меня не забываете и держите в уме мои мольбы и просьбы. Полная моя неудача была для меня чем-то страшно больным и горьким, что делать! Пусть так».

Это покорное «пусть так» не следует понимать буквально. Оно было маленькой хитростью Стасова на случай, если бы и это письмо попало в руки Льва Николаевича. В действительности же он и не думал покориться, а продолжал развивать кипучую энергию, чтобы добиться своего. Вот несколько писем, свидетельствующих о том, как шла дальнейшая подготовка к осуществлению замысла Стасова (письма публикуются впервые).

П. А. СЕРГЕЕНКО — В. В. СТАСОВУ

от 11 декабря 1903 г.

«...Теперь о нашем плане насчет кинематографа и проч. Я в настоящее время, находясь вдали от центров, едва ли смогу быть особенно полезным (конечно, в случае надобности я приеду и проч.), а потому нужно, чтобы организацию всего взял на себя кто-нибудь пополезнее меня. Насколько я могу судить, Булла заинтересован главным образом с фотографической стороны. Эта сторона осуществима теперь вполне для Буллы, т. е. он может взять лучшие аппараты, приехать в Ясную Поляну и сделать хорошие снимки Льва Николаевича и Софьи Андреевны... Что же касается кинематографа и фонографа, то лучше всего с этим вопросом снестись непосредственно с заграницей. Если у Буллы есть там мосты и рельсы, то пусть торопится...

Ваш *П. Сергеенко*»

В. В. СТАСОВ — П. А. СЕРГЕЕНКО

«С.П.Б. Императорская Публичная библиотека. Понед. 15-го декабря 1903.

Многоценимый и уважаемый Петр Алексеевич,

Ваше письмо из Тулы — ко мне, а другое — к К. К. Булла жестоко смутило нас. Как? Вы покидаете нас обоих, и наше общее, дорогое дело?! Вы оставляете нас на полдороге, и лишенными возможности вести дальше это дело? Как это жестоко, как это удивительно, как это неожиданно! Скажите на милость, отчего такой внезапный переворот!!

Опираясь на Ваше доброе и одушевленное согласие, мы тут, по возможности, двинули вперед все приготовления: произведены были переговоры с иностранными представителями компаний, как по части кине-

матографии, так и граммофона, и согласие их (предварительное) получено. Но, само собою разумеется, в предприятии, требующем изрядных расходов, эти господа желают и требуют получить хотя какое-нибудь прочное основание для первого приступления к делу. Хотя бы что-нибудь вроде приглашения, или согласия, или, наконец, хотя бы отдаленнейшего обещания. И что-нибудь подобное возможно было бы лишь вследствие личного разговора и заявления, если не от самого Льва Великого (это в настоящую минуту представляется совершенно, кажется, невероятным), то со стороны его супруги. И на это, в какой бы то ни было форме, мы всего более и рассчитывали, на основании Ваших собственных, столько обнадеживающих нас, речей.

Теперь же, вдруг, Ваше участие и личное содействие — начисто устранено!! Поехали бы вдруг техники, с машинами и препаратами своими, и им — вдруг отказ начисто при их появлении в имении? Что ж теперь остается? Кажется одно — все бросить, от всего отказаться?

Того ли можно было ожидать, судя по Вашему обещанию: все приготовить, все направить? Итак, мы пришли в ужас и полную безнадежность. Все бросить, все бросить? Что же нам делать?

Напишите, ради Бога и всех святых, раньше Вашего отъезда из Москвы.

У Вас было так много полной уверенности и убеждения в возможности устройства дела, а теперь, наоборот, повидимому, все это так изменилось— и поворотилось вверх ногами! Что ж теперь делать, как Вы думаете? Все бросить? Ах, какая потеря!!

С совершенным почтением

Ваш *В. Стасов*

К. К. Булла пишет Вам сегодня же».

П. А. СЕРГЕЕНКО — В. В. СТАСОВУ

«Данилов, Ярославской губ.
с. Никольское
1903. XII. 27.

Уважаемый и дорогой Владимир Васильевич, уже не рассердились ли Вы на аз многогрешного, что не отвечаете до сих пор на мое письмо? Ну, это ничего. Посердиться на меня никогда не лишнее для меня. И все-таки тем не менее прошу не сердиться и простить, если сделал что-нибудь не так, как следовало бы.

...Что касается кинематографа и проч., то для меня все это в висячем положении. Булла обещал написать обо всем подробно. А что-то не пишет. В Москве мне случайно пришлось заикнуться по этому поводу в беседе с директором известной фирмы Ж. Блок. И фирма изъявила согласие — буде у нас не сладится с Америкой — принять все хлопоты по организации дела на себя. В числе разных преимуществ за Блока есть одно очень важное: он лично знаком со Львом Николаевичем, и таким образом мост уже наведен.

Итак, если у Буллы еще ничего не налажено и материально он не заинтересован в организации этого дела, то пусть напишет мне, а я напишу Блоку.

Засим желаю Вам и в новом году проявить столько же деятельной энергии на все хорошее, как и в минувших годах. Радуюсь случаю выразить Вам мою душевную симпатию и глубокое уважение.

П. Сергеенко»

К. К. БУЛЛА — В. В. СТАСОВУ

«У нас идет все по маслу и к 15 января я полагаю мы (т. е. фонограф, кинематограф и фотограф) в Ясной Поляне, к какому времени следовало бы собраться и всем близким почитателям Л. Н. — Вы, Горький, Чехов, может быть, Гинцбург поедет туда лепить, то я снял бы этот сеанс.

К. Булла
19 декабря 1903 г.»

Краткое письмецо К. Буллы, как мы видим, дополняет знаменательную историю новыми весьма интересными штрихами. Оказывается, к моменту приезда кинооператоров и фотографов в Ясную Поляну туда должны были прибыть... Горький, Чехов, Стасов и Гинцбург. Киносъемка Льва Толстого должна была превратиться в съемку целой группы выдающихся деятелей русской культуры...

Кому принадлежит этот новый, еще более грандиозный замысел? Фотографу К. Булле? Нет, он, несомненно, принадлежит В. В. Стасову. Вспомним, как именно он сокрушался по поводу того, что будущие поколения уже не увидят и не услышат Листа и Рубинштейна. Вспомним также, как в письме к Льву Толстому он доказывал важность того, чтобы «будущие Герцены, Гоголи и Грибоедовы» остались посредством кинематографа запечатленными «перед глазами и воображением каждого и везде». Собрать лучших писателей вокруг Льва Толстого, заснять их вместе, показать их в дружеском общении — вот каков был новый замысел Стасова. Замысел огромный и превосходный! Однако, увы, ему не суждено было осуществиться...

Несмотря на бодрое утверждение К. Буллы, что дело идет «как по маслу», в действительности оно шло все хуже и хуже. Иностранные кинофирмы, к которым обращались К. К. Булла и П. А. Сергеенко, требовали материальных гарантий, что их приезд в Ясную Поляну не окажется напрасным. Люди трезвого коммерческого расчета не соглашались ехать туда на авось. Нужно было иметь прямое согласие Льва Толстого и его близких, а также точный, согласованный с ними срок приезда. А всего этого не было...

Постепенно стали отходить от Стасова и его помощники. П. А. Сергеенко, который вначале горячо сочувствовал Стасову и энергично взялся за дело, охладел к нему, как только узнал об отказе Льва Николаевича. Для Сергеенко, как и для всех единомышленников писателя, слово Толстого было законом, и действовать вопреки воле писателя он не мог и не хотел. Что же касается фотографа К. Буллы, то он был заинтересован в этом деле лишь постольку, поскольку оно открывало ему доступ в Ясную Поляну и позволяло сделать столь драгоценные снимки с Льва Николаевича и его близких. В случае успеха Булла воспользовался бы этой возможностью с большой для себя выгодой. Однако, когда эта возможность стала отдаляться, то и он понемногу от этого дела отошел.

В. В. Стасов остался со своим замыслом один. Он по-прежнему горел стремлением осуществить его и, несомненно, и сейчас не отступился бы от него, но у него попросту не хватало на это практического умения. Деятель редкой энергии, превосходный ученый-искусствовед, неутомимый искатель прекрасного, он, однако, был в житейских делах человеком весьма неискушенным и абсолютно лишенным коммерческих способностей. К тому же, напомним, ему как раз в эти дни минуло восемьдесят лет...

Так постепенно превосходно задуманное культурное дело огромной важности сходило на нет.

17 декабря 1903 года дочь Толстого Татьяна Львовна писала В. В. Стасову из Ясной Поляны:

«Мои родители ждут Вас в Ясную Поляну, согласно Вашему обещанию. Отец говорит, что ему жалко, что пришлось отказать Вам в Вашем желании, чтобы он говорил в фонограф, но он положительно не может на это согласиться, так как ему это чуждо и неприятно».

Новое приглашение к «Льву Великому», как всегда, окрылило Стасова, и он с радостью принял его. Но горестная мысль о неудавшемся начинании его не покидала. 3 января 1904 года он писал в Ясную Поляну (публикуется впервые):

«Дорогая Софья Андреевна,

вот как давно я Вам не писал — целых четыре или 3½ месяца, со времени крушения кинематографии и граммофона! Ах, какая это была потеря и боль для меня! Ну, да что же тут делать. Он не захотел — ну, нечего и толковать дольше. «Молчание, молчание, молчание!», как сказано в «Записках сумасшедшего».

Еще более обстоятельно он поведал обо всем этом деле в письме к сыну Льва Толстого — Льву Львовичу. 20 января 1904 года он писал ему:

«Про нашего Льва Великого решусь сказать Вам... пару слов. Пока я был у него, при Вас, в сентябре у нас произошел большой разговор по части одного, очень серьезного для меня и для множества других (в России и в Европе) предложения: это, чтобы он позволил сделать с себя снимки и съемки кинематографические и граммофонные. В начале он и слушать не хотел, на том дело и застряло, глухо и неумолимо. Но благодаря настояниям и упрашиваниям графини Софьи Андреевны, вдруг как то согласился и дал свое разрешение. Графиня, Ваша матушка написала мне в Петербург радостную, счастливую весть. Я заторжествовал, повел тотчас (по предыдущему плану) речь за границей о приезде тотчас к нам капитальнейших техников: граммофонистов из Сев. Америки, кинематографистов из Парижа (от Lumiéra знаменитого), но вдруг, о ужас, о несравненное горе и отчаяние — Лев Великий разрушил обещание и в нескольких письмах решительно и бесповоротно отказался: даже раз поручил Татьяне Львовне написать мне свой отказ (и извинение). Как я набедствовался! Как это было ужасно для меня! Но делать было нечего!!!

Вот в конце января или в начале февраля думаю снова поехать в Ясную — меня с великой добротой зовут туда и мне самому смерть хочется поскорее туда лететь, но про несчастную мою затею я, конечно, не осмелюсь даже ни на единую сотую долю секунды заикнуться! Что делать, надо съесть свое горе, тайком и украдкой про себя».

В сентябре 1904 года Стасов вместе с И. Я. Гинцбургом снова были в Ясной Поляне. Однако, судя по всему, разговоров на тему о киносъемках он уже больше с Львом Николаевичем не заводил.

...На этом история с попыткой В. В. Стасова увековечить посредством кинематографа образ Льва Толстого кончилась. Через два года — 30 сентября 1906 года — Владимир Васильевич Стасов умер.

В последующие годы Толстой, сам побывав в кинематографе, изменил свое отношение к нему. К тому же киноискусство значительно подвинулось за эти годы вперед. Писатель не только разрешил заснять себя в документальном фильме, но и согласился написать сценарий для художественного фильма.

В августе 1908 года с разрешения Толстого состоялись первые съемки писателя на кинопленку. Известные операторы А. О. Дранков и В. И. Васильев засняли в Ясной Поляне день 80-летия писателя (144 метра) и выпустили фильм на экраны. В 1909 году Толстого снимали операторы фирмы «Бр. Патэ». Засняты были многие кадры в Ясной Поляне, а также последний приезд Толстого в Москву. Живой Толстой, таким образом, все же оказался заснятым на кинопленку. Замысел Стасова был осуществлен! В январе 1908 года фирма Эдисона прислала Толстому в подарок фонограф. Писатель продиктовал в него ряд ответов на полученные письма, обращение к детям и начало своей знаменитой статьи «Не могу молчать». Так осуществилась и другая мечта Стасова — сохранить голос Толстого для будущих поколений.

...Как раз в те дни, когда братья Люмьер во Франции готовились впервые показать публике свой потрясающий «синематограф», И. Е. Репин, характеризуя В. В. Стасова, говорил о его научной и художественной прозорливости, о присущем ему *чувстве нового*, как о важнейших чертах его творческого облика.

> «Этот человек,— писал И. Е. Репин,— гениален по своему складу, по глубине идей, по своей оригинальности и *чутью лучшего, нового*, его слава впереди» (Из письма к М. М. Антокольскому от 13 января 1895 года).

Именно «чутье лучшего, нового» и помогло 75-летнему Стасову на закате его дней не только правильно оценить сущность кинематографа, но и стать одним из первых его горячих поборников и пропагандистов в России.

А. ШИФМАН,
кандидат филологических наук

Цин Вэнь

ДЕНЬ НА ШАНХАЙСКОЙ СТУДИИ

В китайском журнале «Дачжун дяньин» опубликована серия очерков о киностудиях Китайской Народной Республики. Ниже мы публикуем с небольшими сокращениями очерк о шанхайской студии художественных фильмов.

Утром на Хуайхайском проспекте особенно оживленно. Как только солнце озаряет своими лучами возвышающиеся по одной стороне проспекта здания, на ровном, чистом и просторном шоссе, словно челноки, туда и сюда начинают сновать трамваи, автобусы и автомобили. Именно в такое солнечное утро я попал на эту оживленную улицу, где находится часть помещений Шанхайской киностудии.

•

В кабинете начальника отдела по выпуску фильмов на стене повешена громадная доска с производственными показателями. Цветными иероглифами написаны названия кинофильмов, с которыми в недалеком будущем познакомится китайский зритель: «Битва в пустыне Шамо», «Песня кокосовой рощи», «Железнодорожный партизанский отряд», «Ли Ши-чжэн», «Семья», «Мать», «15 тысяч монет»... Разглядывая эту доску, я мысленно увидел многих наших известных режиссеров, артистов и других работников кинематографии, которые упорно трудятся над разнообразными произведениями киноискусства.

Как раз в это время в комнату быстро вошел заместитель начальника отдела Ян Ши-юй.

— Перед тем как мы осмотрим нашу киностудию, — сказал он, — скажу несколько слов о ее истории. Наша киностудия создана в 1949 году на базе нескольких старых гоминдановских кинофабрик. Потом мы приобрели все частные кинофабрики Шанхая, расширяли их в течение ряда лет и поскольку киностудия составлялась из разных частей, она разбросана по всему Шанхаю.

Ян Ши-юй показал нам план Шанхая, висевший на стене. На нем от Хуайхайского проспекта, как от центра, расходились во все стороны прямые линии — нити красного цвета. Дальше всех тянулись две линии: одна из них упиралась в Сюйцзяхуэй, расположенный в западном Шанхае, другая — в район Чапей — на северо-востоке города.

В это время мой взгляд упал на висевшую рядом карту Китая. На ней от кружочка «Шанхай» также веером протянулись красные ниточки. Указывая на каждую из таких нитей, Ян Ши-юй объяснял:

— Здесь показано, где находятся наши съемочные группы. Кинокартина «Битва в пустыне Шамо» снимается в Синьцзяне, «Песня кокосовой рощи» — на острове Хайнань, «Железнодорожный партизанский отряд» — в Нанкине, а вот эти фильмы: «Две детские футбольные команды» — в Циндао и «Ли Ши-чжэн» — в горах Хуан-Шаня...

Потом он выдвинул один из ящиков письменного стола и протянул мне письмо. Это было послание из далекого Синьцзяна, от товарища Ван Линь-гу, директора кинокартины «Битва в пустыне Шамо»:

«...Место нашей съемки — вершина Фугэда — находится на высоте свыше пяти тысяч метров над уровнем моря. Редко здесь встречается след человека.

...Погода на вершине меняется молниеносно, при съемке приходится ловить солнце. В эти несколько дней мы очень редко видим солнце, чаще — снежная крупа и град.

...Мы встаем обычно часа в четыре утра, взбираемся на вершину. Чтобы добраться до места съемок, приходится переходить через опасные, бурлящие потоки. Возвращаемся мы «домой», только когда стемнеет. Потом надо еще посовещаться, чтобы наметить план работы на следующий день. Ложимся спать только глубокой ночью...».

Прочитав это письмо, которое пришло с далекой окраины нашей родины, я словно увидел вздымающиеся к самым облакам горы, где снег и лед сверкают так, что больно глазам... Там, в труднейших условиях, наши киноработники создают кадры будущего фильма...

•

Покинув главное здание киностудии, мы на автомашине проехали мимо долго тянувшегося квартала, где велось строительство. Снова замелькали шанхайские улицы, и наконец мы подъехали к первой съемочной площадке, расположенной в Сюйцзяхуэй.

На широкой открытой площадке, насколько хватал взгляд, тянулась небольшая городская улица. Здесь разместились аптеки, лавки по продаже чая, винные магазины... Сопровождающий меня товарищ сказал, что это декорации к фильму «Мать». Съемки в этот момент уже закончились.

Когда мы прошли до конца этой улицы, перед нашими глазами предстало огромное здание серого цвета. Это недавно сооруженный съемочный павильон. Он просторен и имеет хорошую акустику. Тут же расположены многие вспомогательные рабочие помещения. С центрального пульта, когда идет киносъемка, можно на расстоянии управлять звукозаписью. Кроме того, наполовину механизированы и автоматизированы многие работы, которые раньше производились посредством физической силы. Тяжелые щиты декораций и осветительная аппаратура в павильоне передвигаются с помощью электромоторов, которые теперь заменили мускульную силу рабочих.

Наш спутник указал на несколько видневшихся впереди переоборудованных небольших съемочных павильонов:

— Это вот принадлежало раньше двум частным кинофабрикам «Куэньлунь» и «Вэньхуа».

В новом павильоне велись съемки фильма «Семья», сценарий которого написан по выдающемуся литературному произведению Ба Цзиня.

Мы осторожно пробирались через запутанный лабиринт большой гостиной, спальни, через дворики и галлерей, где царил таинственный полумрак. Атмосфера здесь была действительно мрачной... Я как будто чувствовал тлетворное дыхание гнилого, уже ушедшего в прошлое мира...

Режиссер Чэнь Си-хэ дает последние указания актрисе Ван Дань-фэн. Она в этой картине исполняет роль девушки Ху Фэн — забитой и сломленной феодальным бытом. Сегодня снимают тяжелую сцену прощания ее перед смертью с любимым юношей. Словно подстреленная птица, Ху Фэн появляется в комнате и, сняв с полки умывальный тазик, обращается к своему возлюбленному...

Голос ее слаб, но сколько в нем глубокого чувства!

На глазах Ху Фэн блестят слезы, переливающиеся в лучах юпитеров, они медленно катятся по лицу...

•

Но вот перед нами другой, не менее интересный мир — отдел киностудии, где делаются мультипликационные фильмы. Здесь под карандашами сотен художников возникают высокие горы, большие и широкие реки, убегающие вдаль холмы, фигурки проворных белок и скачущих зайцев — все это живое, чудесное, подвижное...

Товарищ Янь Ли, руководитель художественно-оформительской группы, привел меня в высокий, светлый, сверкающий чистотой зал. Здесь шла работа над первым в нашей стране цветным рисованным фильмом «Спесивый генерал». За расставленными в ряды столами сидели несколько десятков молодых художников, рисующих на прозрачной кальке этого генерала — длинноногого, толстощекого и задыхающегося от своей спеси...

•

В другом отделе работают над объемной мультипликацией мастера кукольного кино.

Здесь я познакомился со многими талантливыми резчиками по дереву, которые трудились над созданием образов героев. Видел я и актеров, которые никогда не появляются на экране, мастеров кукольного театра. Они (большинство из них — женщины) проводят целый день в этом съемочном павильоне. Благодаря их искусству мертвые деревянные куклы оживают на серебристом экране.

А в шкафах, за стеклянными дверцами разместилось множество кукольных персонажей, уже превратившихся в героев экрана. Я снова увидел уже знакомых кроликов, оленей, серых волков, Ма Ляна с его волшебной кисточкой. И кукольный Ма Лян словно вспоминал с легкой улыбкой о большом успехе, который он имел у зрителей.

Перевод **С. Фролкина**

Новые работы Клода Отан-Лара

Клод Отан-Лара — видный французский режиссер, известный в СССР по цветному фильму «Красное и черное» (им поставлены также «Нежная», «Красная таверна», «Зайлись, Амелия», «Дьявол во плоти»). Внимание зрителей и критики привлекли созданные им за последние два года фильмы «Ночная Маргарита» и «Через Париж».

Цветной фильм «Ночная Маргарита» вызвал большой спор во французской печати как по поводу избранного режиссером сюжета, так и в связи с новизной режиссерских изобразительных приемов.

Мы печатаем статью Клода Отан-Лара о «Ночной Маргарите», написанную по просьбе редакции нашего журнала, и перевод опубликованной в газете «Леттр Франсэз» критической статьи Жоржа Садуля о фильме «Через Париж».

Клод Отан-Лара

ЧТО Я ХОТЕЛ НАЙТИ?

По-моему, задача кинорежиссера не заключается в том, чтобы повторяться в своем творчестве и точно следовать тому жанру, который ему принес успех. Это может иметь место в коммерческих делах, где следует точно придерживаться уже раз проверенных способов. В искусстве, напротив, успех противодействует повтору, потому что каждое произведение должно нести в себе что-то новое, что именно и заставляет двигаться вперед наше профессиональное мастерство.

По-моему, профессиональная честность кинорежиссера заключается именно в том, чтобы, закончив фильм, не начинать его снова, не предлагать зрителю новый фильм, который был бы перепевом старого.

И вот я попытался снять фильм «Ночная Маргарита», избежав проторенных дорожек.

Но смелый фильм, да еще и необычный по форме, рисковал привести в замешательство ту часть зрителей, которых старые навыки некоторых коммерческих «серий» разучили хотя бы иногда дерзать. И, чтобы эти зрители приняли фильм, решенный в поэтическом ключе, что, кстати сказать, в наши дни явление на экранах очень редкое, — им нужна была путеводная нить. Легендарный сюжет, очевидно, соответствует этой потребности, потому что действующие лица старой легенды хорошо известны и у зрителя с самого начала одним неизвестным элементом становится меньше.

А в какой легенде можно найти более восхитительную любовь, чем любовь Фауста? Более волнующих персонажей, чем Маргарита, Фауст и Мефистофель? Более желанную тему, чем тема молодости и любви?

Среди большого количества инсценировок Фауста особенно пленяет инсценировка Пьера Мак-Орлана. Он преспокойно переносит классические персонажи в ночной клуб на Монмартре, датируя действие 1925 годом. Многие элементы творческого видения у Пьера Мак-Орлана удивительно совпадали с нашими намерениями. Например, его прием смещения во времени нам давал возможность использовать и «смещение в изображении». Кроме того, перенесение центра драматического напряжения на трогательный женский образ Маргариты, жертвы эгоизма молодого Фауста, придают старому философскому мифу новую эмоциональную окраску.

Итак, вот содержание.

Однажды вечером — в двадцатых годах нашего века — у одного старика, последнего потомка знаменитого доктора Фауста, происходит странная встреча с элегантным мужчиной, слегка прихрамывающим...

Это — некий господин Леон, сверхъестественную сущность которого разгадывает старик. И, несмотря на колебания старого Фауста, вечная история с договором снова начинается, потому что господин Леон впутывает в это дело молодую певицу.

Задумчивая и нежная Маргарита, красота которой потрясает старика, ищет чувство абсолютной любви, и потрясенный доктор Фауст не хочет допустить, чтобы кто-нибудь другой стал избранником Маргариты.

Дрожа как в лихорадке, приходя в бешенство от того, что всю свою жизнь он принес в жертву добродетели, старик получает от господина Леона новую молодость... на тех же условиях, как и его предок.

Что он сделает с этой вновь обретенной молодостью?

Он хочет «испытать все пороки». Эта высохшая душа старика, жадного до наслаждений, будет жить теперь в омоложенном теле. Леон именно на это и рассчитывает.

Потому в дальнейшем ничего нет удивительного в том, что молодой Фауст в бешеном порыве смертельной ревности безвозвратно ломает все преимущества своего нового положения и грубо уничтожает счастье Маргариты.

Когда выяснится, что для спасения Фауста необходимо подписать вместо него роковой договор, Маргарита не будет колебаться, потому что для нее любовь — это полный дар. Молодой Фауст принимает эту жертву. Он недостаточно сильно любит Маргариту, чтобы предостеречь ее против грозящей ей опасности.

Он согласится также на разлуку с ней, и Маргарита уедет в сопровождении господина Леона. Даже дьяволу отвратительны подлость и эгоизм Фауста, а самопожертвование Маргариты, которую он давно тайно любит, глубоко его волнует, и, покоренный любовью, он отказывается от своей победы и рвет договор, по которому должен получить душу Маргариты...

Но поздно: он увезет с собой только безжизненное тело.

Эту историю следовало перевести на язык кинематографа.

Существовало два пути:
реалистическая фантастика и поэтическая фантастика.

Первый же опыт нас убедил, что совершенно невозможно избрать путь реалистической фантастики, где кадр или оформление, заведомо решенные прозаически, входят в противоречие с поэтикой фантастики.

С таким сюжетом, какой изложен выше, эта концепция придает произведению иронический тон и даже, принимая во внимание описанную среду, довольно опасный привкус пошлости. Более того, разрыв между содержанием легенды и приемом, в котором она трактована, мог бы породить у зрителя ощущение, будто мы сами издеваемся над своим



Клод Отан-Лара (справа) и Ив Монтан на съемках фильма «Ночная Маргарита»

собственным сюжетом,— а это—то, что, по справедливости, никогда не прощается художнику.

Оставался второй путь — поэтической фантастики.

Этот путь не только соответствовал особому звучанию вещи — так как это скорей история романтического плана, — но и позволял нам передать наш замысел с помощью изобразительных элементов — декорации и цвета,— добиваясь их тесного взаимодействия с поведением героев и развитием образов фильма.

Итак, мы остановились на второй концепции и, по мере того как двигалась работа по сценарию, мы обнаруживали, что «Ночная Маргарита» дает нам возможность пойти дальше по пути поисков полутонов в цвете, что у нас намечалось уже в 1954 году в «Красном и черном».

По нашему мнению, в кинематографе лишь начинают заниматься разрешением проблемы использования цвета как фактора не только эстетического, но и драматургического.

При этом часто пренебрегают огромными возможностями самого большого художественного средства, которое узнал кинематограф после появления звука,— такого, как цвет.



«НОЧНАЯ МАРГАРИТА»

А потом еще жалуются на некоторое охлаждение зрителей к кинематографу, в который почти ничего нового не вносят!

Нельзя больше ограничиваться съемками «в цвете» приблизительно того же самого, что снимали в «бело-черном». Отобрать или объединить несколько красок еще не значит организовать цвет, это значит только окрашивать.

По настоящему, следует тесно объединить цвет с оформлением, и тогда в кинематографе возникнет абсолютно новая концепция декоративной выразительности.

Здесь ставится вопрос не о технике, а о появлении совершенно нового элемента воздействия на общий замысел оформления фильма, который не может больше ограничиваться только воспроизведением действительности, но должен ее воссоздать. При этом, между прочим, не следует забывать, что элемент цвета способствует быстроте восприятия и поэтому возможна зрительная перегрузка, а также существует опасность опошления, которую цвет вносит в реальность: например, заводы Рено в цвете выглядят восхитительно... но соответствует ли такое ощущение реальной обстановке на этом заводе?

«НОЧНАЯ МАРГАРИТА»



И наконец следует условиться, что сценарный замысел не может существовать сам по себе, на него должны влиять эти новые средства кинематографической выразительности; он должен создаваться, опираясь на них, и тем самым обогатить драматургию.

Наконец, снимая этот фильм, мы стремились освободиться от рутины механического натурализма. Слишком часто кинематограф ограничивается плоским фотографированием действительности, без поисков самого существенного, без попыток перестановки акцентов, если это необходимо для выявления смысла фильма.

Конечно, мы уже видели в этой области, о которой идет речь, некоторые сдвиги в использовании цвета, но их слишком часто пытаются оправдать такими мотивировками, как «сон» или «мечта». И новые принципы никогда еще не были применены на протяжении целого фильма, от первого до последнего метра.

Но в этом случае следовало действовать осторожно, потому что сегодняшний зритель очень мало подготовлен к восприятию подобных новшеств. Вот почему мы решили, оформляя декорации согласно замыслу как декорации «вне времени», делать это постепенно, по мере того как разворачивается действие в фильме, и только к концу, последние три-четыре декорации трактовать совершенно свободно. И мы явно пытались согласовать драматическое действие с этим постепенным изменением изобразительной стороны фильма.

•

В результате получился фильм, который, безусловно, не может претендовать на всеобщее признание. Но я смею утверждать, что он был сделан с глубокой любовью всеми, кто над ним работал.

Генрих Гейне советовал писателям хотя бы раз в жизни обратиться к содержанию «Фауста». «Это вам даст возможность,— писал он,— уточнить ваши взгляды на жизнь и на любовь».

Наша Маргарита, перед тем как навек закрыть глаза, говорит:

«Любовь — это значит делать счастливыми тех, кого любишь».

Жорж Садуль

«ЧЕРЕЗ ПАРИЖ»

Новая картина «Через Париж» — одно из лучших произведений выдающегося французского режиссера Клода Отан-Лара и постоянно работающих с ним кинодраматургов Оранша и Боста.

В 1943 году в оккупированном Париже бывший шофер такси Мартэн (актер Бурвиль) занимается — не очень удачно — мелким промыслом на черном рынке. Однажды зимней ночью он берется доставить в назначенное место тушу свиньи, которая тайком была забита в подвале у одного богатого бакалейщика (Луи де Фюне). Нужно перенести с одного конца города на другой четыре тяжелых чемодана со свининой. Это надо сделать тайком. Мартэн рассчитывает на помощь своего всегдашнего компаньона, но этого дурня недавно забрали за то, что он торговал из-под полы мылом. Мартэн вымещает свою злобу на жене, которую он застает в слишком интимной беседе с каким-то плохо одетым незнакомцем (Жан Габэн). Получив пощечину, она уходит. Мартэн объясняется с незнакомцем, они мирятся и вместе закусывают жареными свиными почками. Мартэн принимает незнакомца за мелкого вора и предлагает ему 500 франков за помощь в предстоящей «работе».

Придя к бакалейщику, незнакомец запугивает его и вымогает 5000 франков. После этого оба «героя» отправляются в ночное многокилометровое путешествие через оккупированный город от авеню Гоблен к Монмартру.

У Винного рынка полицейский обход вынуждает их укрыться в небольшой пивной. Хозяин пивной хочет их выгнать. Но незнакомцу удается и тут запугать хозяина, шантажируя его тем, что у него работает еврейка.

Они продолжают свой путь.

На мосту Сюлли они снова встречают полицейских. Чтобы те не придрались, незнакомец заговорил по-немецки. Зритель начинает разделять подозрения Мартэна, который принимает своего спутника за гангстера, связанного с оккупантами. Незнакомец предлагает Мартэну украсть свиную тушу, которую они взялись доставить: вскоре после этого он сбивает с ног полицейского, увязавшегося за ними. Все это усиливает подозрения Мартэна.

Оба компаньона со свиной тушей приближаются к цели — мясной лавке на площади Сэн-Жорж, но в этот момент воздушная тревога заставляет их снова искать убежища. Незнакомец ведет Мартэна к



«ЧЕРЕЗ ПАРИЖ»

себе. И тут вдруг обнаруживается, что незнакомец вовсе не гангстер, а художник, картины которого стоят больших денег. Путешествие по ночному Парижу для него лишь забава. Он обращается со своим спутником с высокомерием, как с безвредным дурачком, потом провожает его в мясную лавку. Там он поднимает шум, который привлекает внимание немецкого патруля. Обоих забирают.

В комендатуре их допрашивает нацистский офицер — он ведет себя, как любезный, образованный человек. Он знает, что перед ним известный художник, и готов взглянуть на ночное происшествие сквозь пальцы.

Но в это время раздается телефонный звонок — ему сообщают об убийстве немецкого полковника. Обоих арестованных задерживают как заложников и сажают в грузовик. По-видимому, их не ждет ничего хорошего. Однако нацистский офицер, любитель искусства, выручает художника, и грузовик увозит одного Мартэна.

...Проходит десять лет. Мы видим художника, который садится на Лионском вокзале в «голубой экспресс». Поезд уже трогается, когда он узнает в носильщике своего бывшего ночного спутника: «Что ж, Мартэн, бедняга Мартэн,— ты все таскаешь чемоданы?»...

Рассказ Марселя Эме, по которому сделан сценарий фильма, состоит из 17 500 слов. В картине Отан-



«ЧЕРЕЗ ПАРИЖ»

Лара сохранено настроение рассказа. В сценарии не опущено ничего из того, что есть в рассказе, — легкие эффекты и живописность не соблазнили авторов. Все сказано так, как должно быть сказано, немногими словами и скупыми образами, в мягкой и одновременно суровой манере.

Мне кажется, что эта картина продолжает французскую традицию, восходящую к Мопассану. Она напоминает его рассказы о франко-прусской войне 1870 года и особенно «Пышку». Мы следим за ночным переходом по оккупированному городу — между семью часами вечера и полночью — с таким же напряжением, с каким когда-то следили за поездкой дилижанса по Нормандии, занятой пруссаками. И в рассказе и в фильме персонажи, как первостепенные, так и второстепенные, образуют свой мирок, в котором как бы отражена реальная жизнь страны в определенный исторический период.

Но у Отан-Лара (как, впрочем, и у Мопассана) не следует искать исчерпывающей картины жизни нации. Не следует предъявлять одинаковые требования к «Ругон Маккарам» и к рассказу «Пышка», действующие лица которого представляют лишь некоторые слои общества.

Однако фильм превосходно показывает нам действие отвратительной гитлеровской машины. Кадры кинохроники, очень удачно подобранные и сопровождаемые зловещим барабанным боем, связываются с последними кадрами фильма, когда грузовик увозит Мартэна и других заложников, которых ожидает расстрел.

Впрочем, это не последние кадры — после них следуют сцены на Лионском вокзале.

Отан-Лара хотел дать этот эпизод в красках, чтобы таким образом отделить его от других частей картины и подчеркнуть разницу между ярким светом сегодняшнего дня и черной ночью оккупации. Критик может увидеть в этой концовке выражение главной идеи картины... Однако мы вправе представить себе, что художнику, которому хочется заглушить в себе укоры совести, лишь померещилось, будто носильщик — его бывший спутник. Что касается меня, то я думаю, что Мартэн был расстрелян в ту ночь и что в этом виноват Лафкадио.

Лафкадио — герой романа Андрэ Жида «В подземельях Ватикана». Он придумал мистическую «теорию о произвольных, беспричинных поступках», которые будто бы дают человеку абсолютную свободу и остроту жизненных ощущений; следуя своей теории, он выбросил из вагона на полном ходу поезда первую подвернувшуюся ему под руку жертву — убогого, недалекого человека.

Этот роман вышел в 1914 г. Лафкадио тогда было 20 лет. Значит, в 1943 г. ему было примерно столько же лет, сколько незнакомцу из фильма. Мы вправе представить себе, что он сделался преуспевающим художником. Он снова совершает «произвольный беспричинный поступок» ради остроты жизненных ощущений. Его жертвой вновь становится маленький, недалекий человек. Однако действие в фильме происходит в иную эпоху и в иных обстоятельствах, нежели в романе.

Париж, по которому пробирается с двумя чемоданами свинины в руках новый Лафкадио, — это не вымышленный город из романа. Новоявленный Лафкадио сталкивается в нем с реальными людьми, с реальным обществом—и это тотчас раскрывает отвратительную сущность его «произвольных, беспричинных поступков». Зритель видит истинное лицо этого человека, презирающего людской муравейник, считающего себя «высшим существом». Героя типа Лафкадио не раз поднимали на пьедестал в некоторых французских фильмах. Картина «Через Париж» срывает с него маску, разоблачает его низкую душу.

Я не читал рассказа, по которому сделан сценарий, и не знаю, на чьей стороне симпатии его автора. В фильме Отан-Лара, Ораншa и Боста персонаж, изображаемый Габэном, вызывает отвращение. Он заставляет вспомнить анархиствующих художников, которых пристрастие к «абсолютной свободе» приводило прямым путем к коллаборационизму; картины этих господ отлично продавались тогда на черном рынке и высоко оценивались «эстетами» в нацистских мундирах.

Лафкадио, совершая в комфортабельном вагоне первого класса свой «произвольный поступок», полагал, что его преступление «выполнено безупречно» и что ему не угрожает ответственность. Художник из фильма также развлекается, ничем не рискуя: он знает, что его визитная карточка избавит его от неприятностей со стороны полиции. Он выглядит храбрым только потому, что ему нечего бояться. Этот

персонаж не вымышлен — такие люди существовали и существуют.

Жертвой Лафкадио оказался придурковатый ламповщик. Жертвой художника — бывший шофер такси, который, лишившись работы, «подрабатывает» на черном рынке. Конечно, это не рыцарь без страха и упрека. Но это не спекулянт, он не работает на себя; даже здесь, на черном рынке, — он лишь мелкий служащий у хозяев; ради их выгоды он рискует свободной жизнью, едва зарабатывая на хлеб. Петэновская полиция преследовала таких людей; нацисты отправляли их в лагери уничтожения.

В сопоставлении с художником Мартэн становится нам симпатичным. Хотя его поведение далеко не блестяще, оно все же насквозь человечно. При столкновении незнакомца с бакалейщиком Мартэн пугается, так как боится потерять «работу». Однако, когда он слышит, как незнакомец оскорбляет простых, бедных людей, он возмущается, хотя, конечно, не подозревает о причинах, по которым его спутник считает себя вправе презирать «чернь».

Эта картина исполнена одновременно яростью и гневом, болью и нежностью.

Фильм сделан с почти безупречным мастерством. С таким же мастерством сделан сценарий. Незаурядной следует признать и работу художника Макса Дуи.

Вся картина полностью заснята в киностудии, на фоне легких, портативных декораций; мне трудно было поверить этому, когда я видел на экране знакомые места, возле которых я живу и которые отлично знаю.

Превосходна актерская игра Габэна и Бурвиля. Габэн с предельной правдивостью создает отталкивающий образ художника. Бурвиль-комик показал, что он является незаурядным драматическим актером.

На той же высоте актерское мастерство исполнителей второстепенных ролей.

Совершенство в искусстве — вещь трудно достижимая и редкая. Но мне кажется, что картина «Через Париж» близка к нему.

ГОЛЛИВУД и «ТИХИЙ АМЕРИКАНЕЦ»

Читатели всего мира тепло встретили роман Грэхема Грина «Тихий американец», в котором талантливый английский писатель показал методы проникновения американских колонизаторов в Южный Вьетнам.

Не приходится удивляться, что американская печать подняла шумную кампанию против романа, обвиняла его автора во всех смертных грехах. Но, поразмыслив, хозяева американской пропагандистской машины, как видно, решили, что лучшим способом ослабить разоблачительную силу романа было бы перенесение его на экран в соответственно препарированном виде.

Работа закипела. В Сайгон прибыл голливудский постановщик Джозеф Манкевич, который приступает к съемкам кинокартины по роману «Тихий американец».

Поскольку в романе «Тихий американец» была наглядно показана «техника» вытеснения французских колонизаторов их американскими конкурентами, причем далеко не лестно характеризовались марионеточные власти Южного Вьетнама,— книга эта в Сайгоне была фактически запрещена. Не удивительно, что весть о том, что роман будет экранизироваться, да еще в Сайгоне, вызвала сильное недовольство южновьетнамских властей. Однако это недовольство быстро прошло, когда стало известно, что основная тема фильма,— как сообщила лондонская газета «Таймс» — «будет иметь самое отдаленное отношение к книге Г. Грина».

По словам корреспондента «Таймс», в Сайгоне многие были поражены тем обстоятельством, что Грин разрешил подобное надругательство над своим произведением.

На сообщения печати о характере экранизации «Тихого американца» откликнулся и сам Грэхем Грин. Он направил в редакцию «Таймс» следующее письмо:

«Ваше сообщение застигло меня врасплох. Конечно, правда, что, когда произведение куплено Голливудом, автор не сохраняет контроля над его переделкой Но, возможно, макиавеллиевская политика в данном случае будет оправдана: оказав доверие Голливуду, можно будет его перехитрить.

Если те изменения, которые ваш корреспондент описывает, будут действительно сделаны в фильме «Тихий американец», они только с еще большей очевидностью подчеркнут противоречие между тем, в чем государственный департамент США старается убедить мир, и тем, что в действительности произошло во Вьетнаме. В этом случае я могу легко представить себе приятные вечера смеха не только в Париже, но и в кинотеатрах Сайгона.

Ваш Грэхем Грин»

Сергей Юткевич

ПИКАССО БЕЗ ТАЙНЫ

«Скажите, пожалуйста, что является вашей скрипкой Энгра?»

С таким вопросом часто обращаются за рубежом журналисты, берущие интервью у различных общественных деятелей или людей искусства.

На первый взгляд, казалось бы, странный вопрос: что общего может быть у популярного хирурга или киноактрисы с великим французским художником и скрипкой?

Однако все объясняется очень просто. Дело в том, что Энгр очень любил в часы отдыха играть на скрипке. С тех пор у французов вошло в обиход это выражение, определяющее любую привычную склонность или «вторую профессию», которой люди занимаются «для себя». Так, если вы любите коллекционировать картины или спичечные коробки, патефонные диски или обертки безопасных бритв, если вы, будучи археологом, в свободные часы занимаетесь музицированием, а будучи музыкантом, изобретаете усовершенствование для автомобиля, то все это будет называться вашей «скрипкой Энгра».

У французского режиссера Жоржа-Анри Клюзо, постановщика фильмов «Ворон», «Набережная ювелиров», «Манон» и «Плата за страх», такой «скрипкой Энгра» давно уже является живопись.

В перерывах между фильмами (а иногда они у него бывают длительными, ибо не так просто найти продюсера с деньгами для нового фильма) он, проживая в своем маленьком домике на юге Франции, в старинном живописном городке Сен Поль де Ванс, бродит с этюдником по крутым холмам Прованса, запечатлевая на холсте все разнообразие природы Лазурного берега.

Впрочем, будучи реалистом в киноискусстве (а иногда даже и с пристрастием к деталям, трактуемым в манере «жестокого» натурализма), в своих живописных симпатиях он тяготеет скорее к парижской школе, то есть к тому, что мы называем «левым» течением в изобразительном искусстве.

Отсюда его восхищение творчеством Пикассо, личная дружба с ним и долголетнее желание сделать о нем фильм.

О живописи Пикассо сделано уже довольно много фильмов. Лучший из них — «Герника». Фильм молодого режиссера Аллена Рене посвящен знаменитой антифашистской фреске художника. Все же остальные, в том числе и фильм итальянского режиссера Лучиано Эммера, представляют собой более или менее удачный монтаж из произведений Пикассо различных периодов.

Клюзо хотелось сделать что-то новое, забраться поглубже в лабораторию творчества художника.

Такие попытки также иногда уже делались. Так, например, в одном из фильмов о Матиссе рисующая рука художника была заснята по способу так называемой «убыстренной съемки», что дает на экране впечатление замедленного движения, для того чтобы зритель смог разглядеть поподробнее один из моментов творческого процесса.

Однако все это не удовлетворяло Клюзо, так как давало возможность наблюдать лишь за фрагментом, коротким мгновением в длительном и сложном процессе рождения пластического образа.

На помощь неожиданно пришел случай. Однажды Пикассо получил посылку из Америки. В ней содержались флаконы с новым видом жидких красок, похожих на цветную тушь. Художник натянул лист бумаги, провел несколько штрихов новой краской и тут, к удивлению, обнаружил, что изображение получается столь же интенсивным на оборотной стороне листа, как и на лицевой. Это открытие и оказалось тем самым «колумбовым яйцом», которое решило судьбу будущего фильма.

Клюзо поместил съемочный аппарат не за плечом художника, где всегда в кадре мешала его рука, а перед чистым белым листом бумаги или холста. Сам художник помещался за ним, оставаясь невидимым и в то же время получив возможность работать свободно. Так впервые киноаппарату представилась возможность запечатлеть не только результат, но и весь творческий процесс от начала до конца создания изопроизведения.

Вначале у режиссера была мысль сделать короткометражный фильм, но, начав работать, они вместе с Пикассо так увлеклись, что забыли о метраже. Кроме того, появился соблазн использовать и широкий экран.

Так в результате нескольких месяцев напряженного труда родился полнометражный фильм, которому было дано название «Тайна Пикассо».

Я думаю, что название это не соответствует содержанию фильма и было придумано скорее с рекламной, коммерческой целью. Впрочем, на Западе любят называть творческий процесс художника «таинственным».

Однако, на наш взгляд, в фильме нет ничего загадочного или непознаваемо-мистического. Нам интересно его смотреть именно потому, что это прежде всего повесть о труде.

Художник трудится. Конечно, это процесс не только физический. В нем прежде всего увлекательно наблюдать работу воображения, интуиции, наблюдательности.

Фильм не имеет никакого сюжета.

Сам Пикассо появляется в нем трижды: в начале — когда мы видим его фигуру в трусиках (атмосфера в студии на юге потребовала такой униформы), в середине фильма — где у него возникает диалог с режиссером, и в конце — когда он появляется на широком экране перед чистым белым полотном и ставит свою подпись, означающую окончание фильма.

Все остальное время художник невидим, но он создает перед нами целый цикл произведений на различные темы, причем мы можем наблюдать их создание от первого до завершающего штриха.

Конечно, фильм не предназначен для так называемой «широкой публики». Ей может быть просто скучно смотреть, как на экране возникают сначала непонятные линии, образующие затем что-то приближающееся к реальному подобию, а иногда и остающееся ребусом.

Но для всех тех, кто когда-либо занимался живописью, для тех, кто любит ее или изучает, этот фильм, по-моему представляет большой интерес. Впрочем, я видел и неискушенных зрителей, которые увлекались этой «игрой» линий, красок и форм и отдавались ей с такой же непосредственностью, с какой отдается музыкальной стихии слушатель симфонического концерта.

Кстати, и сам фильм оснащен действительно превосходной музыкой Жоржа Орика. Здесь найдена редкая контрапунктная композиция звуко-зрительных образов.

Орик, конечно, не иллюстрировал фильм. Он писал так же свободно, как компоновал свои картины художник, но ему удалось найти такие созвучия и такие «фактуры», которые эмоционально совпадали с живописными образами Пикассо. Для этого композитор пользовался самыми разнообразными средствами. Иногда это был только голос и к тому же не профессионального певца, а испанского крестьянина, поющего песню. В то время как на экране возникает арена во время «корриды», то это ансамбль гитар, стонущих в то время как бык вздымает на рог тореадора, то это широкое звучание симфонического оркестра, сопровождающее многофигурную композицию фрески.

Пикассо рисует по-разному и про разное.

Сначала это цикл, который можно окрестить: «Художник и его модель». Затем почти шуточная серия, нечто вроде «шалостей кисти», когда на экране сначала возникает очертание рыбы, неожиданно превращающееся в петуха и затем вдруг трансформирующееся в человеческое лицо. Затем идет самый, на мой взгляд, удавшийся цикл, посвященный бою быков.

Здесь одна трагическая фреска — смерть матадора — достигает на каком-то предпоследнем этапе такого совершенства, что хочется крикнуть художнику: «Остановись!» Фильм заканчивается созданием фрески, которую недовольный художник на ваших глазах всю уничтожает и делает совершенно новый вариант.

Известно, что Пикассо является самым «дискуссионным» художником. Его почитатели нередко объявляют его «гением», противники обзывают его «мистификатором».

Но, как ни относиться к его творчеству, всегда поражают разносторонность его огромного дарования, свобода в пользовании самыми различными приемами изобразительного искусства, его неистощимая фантазия и техническое мастерство.

Все это в фильме раскрыто убедительно и полно. Однако я сам был свидетелем, как в середине сеанса демонстративно покидали зал некоторые возмущенные зрители. Дамы в роскошных бальных платьях и мужчины в белых смокингах азартно свистели, забыв о правилах «хорошего тона».

У Пикассо на Западе не только много поклонников, но, пожалуй, еще больше и хулителей.

В день премьеры фильма на девятом Каннском фестивале на первом сеансе Клюзо показалось, что фильм окончательно провалился. Предстоял второй сеанс, собственно «гала». От того, как пройдет этот сеанс, зависела судьба фильма. Встревоженный режиссер позвонил Пикассо.

Художник не собирался быть на премьере. Он не любит атмосферы публичности. Однако надо было прийти на помощь другу. В доме начался кавардак. Срочно надо было найти «доспехи» для вечернего турнира. Из недр комода была извлечена белая мятая рубашка, из шкафа — черный не то смокинг, не то сюртук допотопного покроя. Пикассо облачился в это парадное одеяние, нацепил обязательный галстук-бабочку, но, оглядев себя в зеркале, остался все же недоволен. Чего-то не хватало для полной торжественности вида.

«Достаньте мне мой котелок», — скомандовал он. И откуда-то был извлечен порыжевший, с задранны-

ми кверху полями котелок образца 1900 года. Пикассо торжественно водрузил его на голову и отправился во Дворец фестиваля.

Там, стиснутый толпой репортеров, жмурясь от бесчисленных вспышек их ламп, подымался он по белой лестнице к «ложе почета», шествуя медленно и торжественно, изредка приподнимая котелок.

Присутствие Пикассо придало весомость сеансу. Он, в общем, прошел благополучно, хотя это и не помешало части публики все же демонстративно покинуть зал перед концом фильма.

На следующее утро я был у художника дома.

— Как я выглядел вчера? — спросил он озабоченно.

— Ты был великолепен! — успокоил я его.

— Ты знаешь, меня спас котелок. Как только я надел его, я почувствовал, что похож на Чаплина. Мне это придало силы.

Пикассо очень любит Чаплина, с которым он подружился в прошлом году.

Когда через несколько дней я сообщил ему, что фильм о нем получил специальный приз жюри, он воскликнул удивленно:

— Неужели?

Это было вполне искренне. Художник совершенно не думает о своей славе и каждый раз при новом доказательстве ее изумляется с непосредственностью ребенка.

Здесь стóит рассказать, как вообще протекают его будни.

Если несколько лет назад постоянным местопребыванием Пикассо считался Валлорис, то уже в позапрошлом году мы обнаружили, что он переменил адрес, причем даже самые близкие друзья не знали, где он обосновался. Это объясняется тем, что художник вынужден принимать крайние меры предосторожности против непрошенных гостей.

Их бесчисленное множество. Одни стремятся проникнуть к нему, чтобы опубликовать сенсационный репортаж, другие — чтобы выпросить автограф или денежную подачку, третьи — чтобы просто поглазеть, четвертые — чтобы похвастать знакомством со знаменитостью. Туристы из всех стран включают в свою обязательную «программу» знакомство с такой «достопримечательностью», как Пикассо. Некоторые даже заключают пари о том, что они проникнут к нему в мастерскую.

От всего этого надо обороняться, поэтому адрес Пикассо неизвестен.

Через близких друзей мы все же дали знать, что хотели бы видеть художника. Вскоре последовал телефонный звонок.

Незнакомый голос назначил нам свидание на углу одной из тихих уличек вблизи набережной. Я пришёл в назначенный час. В спортивной машине меня ждали двое — молодая девушка и человек с седыми волосами. Они говорили между собой по-испански. Все это выглядело, как кадры из детективного кинофильма. Не хватало только, чтобы мне завязали глаза перед тем, как посадить в машину.

Из деликатности я, конечно, не спросил, куда мы едем, но мое удивление было велико, когда, проехав всего пять минут по Канну, мы завернули на узенькую уличку, ведущую вверх, и ровно через две минуты оказались у глухой стены, где на воротах красовалась мраморная старая доска с названием виллы.

Пожилая консьержка в черном безмолвно открыла калитку, и я очутился перед двухэтажным особняком, сооруженным в стиле плохого модерна начала века и чем-то напоминающим знаменитое казино в Монте-Карло.

Безвкусица архитектуры искупалась огромным тропическим парком, окружавшим особняк. Там были пальмы высотой до десяти метров, множество редких и ярких цветов, разбросанных то тут, то там, как краски, выдавленные на палитру.

Под ноги с приветливым урчанием кинулся мне уже знакомый бульдог—любимый пес хозяина, а затем появился и сам художник в привычном черном свитере. Он совсем не изменился за этот год, который мы не виделись. Таким же веселым блеском сверкнули его черные, кажущиеся ромбовидными глаза. Он был так же подвижен, весел и гостеприимен. Он извинился за принятые меры предосторожности и повел показывать свои новые владения.

Особняк внутри оказался обставленным так же скромно, как и его домик в Валлорисе.

Внизу, в мастерской, кроме множества полотен, расставленных прямо у стены, только самые необходимые предметы обихода, стол и несколько стульев.

Наверху все так же аскетично: деревянная кровать в спальне и шкаф для немногочисленных туалетов. Зато повсюду расселились произведения художника. Статуи из бронзы стоят прямо посередине лужаек парка. У входа на террасу — огромная голова, высеченная из камня, всюду на полу свалены плитки керамики. Каждая из них — это маленький шедевр. Их так много, что ими можно облицевать несколько комнат. Всюду, на столе, у стенки, папки с набросками, рисунками тушью и карандашом.

В продолжение двух лет очень часто, как только мог выбраться из сутолоки фестиваля, я проводил время в гостях у художника. Он любезно дал распоряжение консьержке впускать меня без предварительного оповещения.

Иногда мы с ним бродили по парку и, присев на траву, долго беседовали о жизни, искусстве, о революции. Иногда мы завтракали вместе с друзьями, а

иногда, когда художник работал, я тихо бродил, стараясь не помешать ему, рылся в рисунках или просто курил, наблюдая, как он творит.

Пикассо работает каждый день, без пропуска. В работе вся его жизнь.

Цикл его новых картин, помимо тех, которые он сделал для фильма, характеризуется интенсивностью цвета.

Мы привыкли классифицировать творчество Пикассо по периодам (нам известен его «голубой», «розовый», «неоклассический»); последний цикл может быть условно назван «черно-белым». И вовсе не потому, что он ограничил себя этими двумя тонами, но они впервые с такой силой выявились в его полотнах. Он оставляет много незаполненного белого полотна, работающего у него, как цвет. Черные тона, так же как и у Матисса последнего периода, равноправно вошли в его палитру. Рядом с ними соседствуют интенсивные чистые цвета.

Тематика этих его полотен по-прежнему разнообразна. Здесь и впечатления от боя быков, и превосходный строгий портрет «Девушки в черном», и целая серия интерьеров — он пишет свою мастерскую с разных точек и при разном освещении, так же как Моне писал свои стога сена. Глядя на них, я оценил справедливость изречения Пикассо, которое он любит часто повторять: «Я не работаю с натуры. Я работаю вместе с ней»...

В блокнотах, заполненных разнообразными рисунками женских и мужских голов, я обнаружил также вариации на темы Рембрандта, Гольбейна и Кранаха.

В керамике преобладают античные мотивы. Легкими синими штрихами нанесены на блестящую поверхность фигуры фавнов и тонкие профили девушек с удлиненными глазами, напоминающие фаюмские портреты.

В часы отдыха с друзьями Пикассо почти ребячлив, непосредствен, шутлив.

В ящике комода хранятся у него привязные носы и бороды, вроде тех, что нацепляют на карнавалах, и он развлекается, преображаясь в разные обличья.

Когда я привез ему в подарок вышитую украинскую рубашку, он немедленно облачился в нее, нацепил откуда-то вытащенную соломенную крестьянскую шляпу и сразу стал похож на полтавского хлебороба. Под руку попался подарок, только что присланный из Парижа. Там гастролировала в это время труппа американских ковбоев. Они прислали ему широкий кожаный пояс с вытисненными фигурами всадников, закидывающих лассо.

Пикассо развлекался, как ребенок. Трансформации следовали одна за другой. К ковбойскому поясу прибавились мексиканская трубка, сизый приставной нос, как у Аркадия Райкина, всклокоченная седая борода на резинке, как у голландского фермера. Художник ходил разными походками. Мы смеялись вместе с ним над этими превращениями, достойными Фреголи. Из кармана была извлечена зажигалка. Она оказалась также с сюрпризом. Нужно чиркнуть, и она исполняет веселую мелодию.

К звукам зажигалки прибавились звуки книги в сафьяновом переплете. Стоило открыть переплет — и из книги неслись звуки джаза. Это был маленький портативный приемник, недавно подаренный художнику. Но «книга» была отброшена в сторону. Художник предпочитает джазу другую музыку.

Чаще всего он ставит пластинки с испанскими народными песнями. Он может их слушать часами. Он угощает ими друзей так же охотно, как и испанскими сладостями, которые он получает с родины.

Узнав, что в Москве проживает художник Альберто Санчес, он тут же вручил мне коробку с засахаренной нугой для передачи ему.

Испанские пластинки сменяются русской песней «Калинка» в исполнении Краснознаменного ансамбля. Пикассо прихлопывает в такт песне. Он любит, чтобы мы, советские люди, называли его «Паблушка».

Патефон сменяет музыкальная шкатулка XVIII века. Она исполняет старинные наивные мелодии.

Музыка и книги окружают Пикассо. На столике возле кровати я заметил «Тихий Дон» Шолохова и «Падение Парижа» Эренбурга на французском языке.

Мы завтракаем впятером: Пикассо, Жаклин, старый друг художника, поэт Тристан Тцара, Сергей Васильев и я.

Пикассо вспоминает о посещении его мастерской Маяковским. Он восхищается поэтом, любит его... Тцара цитирует Пастернака... Вспоминает об операторе Кармене, с которым встречался он во время испанской войны, и с восхищением говорит о его храбрости...

Конечно, как художник Пикассо принадлежит Франции, но я чувствую в нем испанца. И в том, с каким удовольствием говорит он по-испански с шофером, который однажды привез меня, — бывшим участником интербригад; и в том, как, всегда такой быстрый и подвижный, он затихает, когда слушает протяжную и печальную песню испанского крестьянина, несущуюся из мембраны патефона; и в том, как он просит меня: «Встретившись с Санчесом, уговори его обязательно спеть. Он замечательно поет испанские песни!» И в том, как среди сотни конвертов, приходящих с ежедневной почтой, он выбирает один с приглашением на бой быков в Ниме; и в том, с каким особым удовольствием показывает он серию своих рисунков, посвященных корриде; и в том, ка-

кой ненавистью загораются его глаза, когда рассказывает он о посещении его мастерской гестаповцами во время оккупации.

«Они были внешне очень любезны, эти господа, но они рыскали и шарили, надеясь найти что-либо компрометирующее меня.

Один из них наткнулся на большую фотографию с моей фрески «Герника».

— Это тоже сделали вы? — спросил он нагло и презрительно.

— Нет, это сделали вы, — ответил я».

В октябре 1956 года Пикассо исполнилось семьдесят пять лет. В Москве на вечере, посвященном этой дате, был показан фильм о художнике, и ему, наверное, было бы приятно узнать, что во время просмотра неоднократно раздавались аплодисменты его московских друзей. Ему было бы также интересно услышать о тех яростных спорах, которые разгорались вокруг его полотен на выставке в Музее изобразительных искусств.

Так спорят только о живом искусстве. Мертвое либо забывают, либо обходят в почтительном молчании.

Пусть творчество Пикассо вызывает ожесточенные дискуссии. Лучшее в нем выдержит испытание временем. В одном не приходится сомневаться, в таланте Пикассо как художника, в его искренности — как человека. Вот почему так правдиво и взволнованно звучат его слова из того послания, которое он адресовал советским людям, собравшимся на вечер, посвященный его юбилею:

«Я давно сказал, что я пришел к коммунизму, как приходят к роднику, и что к коммунизму меня привело все мое творчество. Я сожалею, что сегодня я не с вами, но я надеюсь, что вскоре смогу лично передать вам свои братские чувства».

Г. Таин

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Как известно, летом прошлого года в Париже состоялась первая международная встреча создателей фильмов, в которой участвовали и советские делегаты: режиссеры С. Васильев и С. Юткевич и кинокритик В. Ждан. Участники встречи решили издавать международный журнал, который должен служить средством постоянной связи киноработников всего мира. Тогда же был избран редакционный комитет журнала, в состав которого вошли известные мастера кинематографии Жан-Поль Ле Шануа, Андрэ Кайат, Ле Дюка, Жорж Садуль, Клод Морнак и другие.

Перед нами недавно полученный первый, или, как его назвала редакция, «нулевой», номер журнала. Он знакомит читателей с историей движения за созыв первой международной встречи создателей кинофильмов, показывает результаты ее деятельности и характеризует перспективы, которые открываются перед творческими работниками кинематографии всех стран.

В журнале опубликовано обращение Марселя Паньоля ко всем кинодеятелям мира.

Автор пишет: «После кинофестиваля в Канне, на котором были собраны лучшие кинопроизведения последнего года, в Париже за одним столом собрались видные советские, французские, американские, японские, итальянские, китайские режиссеры и сценаристы. После фильмов — люди... Они говорили медленно, они слушали с неослабевающим вниманием. Они



ОБЛОЖКА «МЕЖДУНАРОДНОГО ТВОРЧЕСКОГО ЖУРНАЛА»

говорили об искусстве и технике, о новых условиях, которые должны облегчить культурные связи между народами. Они совершают, может быть, в братском единстве со всеми своими зарубежными коллегами большую политическую работу: это — действительно люди доброй воли».

В передовой статье французский режиссер Жан-Поль Ле Шануа останавливается главным образом на той роли, которую должен сыграть новый журнал — орган будущей международной федерации создателей кинофильмов — и определяет его задачи.

Распространение журнала в различных странах мира требует его выпуска на основных языках этих стран. И, хотя определенной договоренности по этому вопросу на совещании не было достигнуто, его участники в принципе согласились с необходимостью издавать журнал на пяти языках: французском, английском, испанском, русском и китайском.

Новый журнал будет выходить один раз в квартал, в значительно расширенном объеме по сравнению с первым специальным номером.

«Редакционный комитет,— говорится в передовой,— будет опираться на широко разветвленную сеть собственных корреспондентов, которые могут и должны гордиться своим журналом, потому что они являются одними из лучших создателей кинофильмов, взявших на себя ответственность каждый в своей стране...».

В журнале приведены тексты резолюций — обращений первой встречи создателей кинофильмов ко всем правительствам, киноорганизациям и киноработникам мира.

В обращении о необходимости создания в каждой стране своей собственной национальной кинематографии указывается:

В области искусства и культуры не может быть ни малых, ни отсталых стран.

Международные соглашения должны гарантировать сохранение национального характера фильмов и базироваться на принципе взаимности.

Страны, более развитые в области кинематографии, должны оказывать бескорыстную помощь другим странам, где национальная кинематография зародилась недавно.

В фильмах совместного производства, созданных в порядке экономического или культурного соглашения, следует уважать национальные особенности кинематографии каждой страны-участницы.

Большая и оживленная дискуссия имела место при обсуждении проекта резолюции о «свободе творчества». Журнал приводит расширенный текст обращения, в котором, в частности, говорится: «...кино является искусством, нуждающимся в предоставлении ему свободы, чтобы служить общности интересов людей, но экономические, коммерческие и другие законы часто ограничивают свободу творческой деятельности».

Обращение призывает расширять и укреплять связи между создателями кинофильмов и зрителями, чтобы преодолеть барьеры, мешающие им чаще встречаться, узнавать и лучше понимать друг друга.

«Официальная и официозная цензура во многих странах, — указывается в обращении, — является серьезным препятствием на пути развития национальной кинематографии. Контроль над мыслью неизбежно приводит к контролю над людьми, которые ее выражают. Это ведет к компромиссу авторов со своими собственными взглядами и не позволяет им со всей страстностью и последовательностью бороться против извращения искусства и внесения в него элементов легкости, лжи и низости».

Во имя защиты творческой деятельности участники встречи выступили против внесения в кинофильм каких-либо купюр, его перемонтирования или изменения титров без предварительного согласия авторов. Это положение относится как к художественным, так особенно к документальным и научно-популярным фильмам.

Сценаристы и режиссеры—участники первой международной встречи создателей кинофильмов отмечают огромную важность расширения культурных связей между народами.

В обращении, принятом по этому вопросу, говорится:

«Каждый фильм, достойный называться фильмом, имеет право демонстрироваться в любой стране... Помогая людям лучше узнать и понять друг друга, свободное распространение фильмов вносит определенный вклад в дело взаимопонимания между народами...».

Обращение предусматривает увеличение числа проводимых в каждой стране кинофестивалей фильмов других стран, расширение обмена фильмами и делегациями творческих работников кинематографии, а также стандартизацию экранов различных стран мира, чтобы иметь возможность демонстрировать фильм в таких условиях, для которых он был создан.

И, наконец, на совещании принята резолюция об организации в каждой стране ассоциации создателей кинофильмов, которые в ближайшем будущем должны будут объединиться в международную федерацию создателей фильмов.

●

Таковы пять резолюций-обращений, принятых первым совещанием создателей кинофильмов. Многое в них требует уточнения и доработки, но уже сейчас можно с уверенностью сказать, что первый трудный шаг к объединению всех творческих киноработников мира сделан.

Пусть их на первом совещании было только 100, за ходом совещания следили тысячи и тысячи сценаристов и режиссеров всех стран. Будущая встреча, которую намечено провести в 1957 году, безусловно, соберет большее число участников.

Журнал публикует поздравительные телеграммы из-за границы и из Франции от тех, кто не смог принять участие в работе первой встречи создателей фильмов.

В одной из основных статей номера—«Если кинорежиссеры всего мира...» Сергея Юткевича отмечается, в частности, что результаты первой международной встречи авторов фильмов превзошли все самые оптимистические ожидания, особенно в ощущении их участниками общности своей работы, направленной на благо человечества.

В первом номере журнала большое место уделяется развитию независимой кинематографии как основы для создания национального киноискусства.

Кино может стать подлинно национальным только тогда, когда его создатели не будут ставить своей единственной целью коммерческую наживу. Эта мысль красной нитью проходит через всю редакционную статью журнала «Если все независимые продюсеры мира...».

В статье приводится ряд убедительных примеров создания высокохудожественных фильмов без участия крупных производственных фирм (преследующих главным образом коммерческие цели), а лишь на собранные среди населения Франции или внесенные французскими профсоюзами средства.

Многие творческие работники страны согласились внести и свою долю. Бесплатно, урывками, используя свой отпуск и свободное время между двумя съемками или выступлениями в театре, они помогли создать такие фильмы, как «Господин Вэнсен», «Я родилась в Берлине», «Встреча с набережными» и другие.

Об этом же подробно и обстоятельно пишет Жорж Садуль, детально анализируя состояние независимого и кооперативного производства кинофильмов в Японии.

«Город насилия», «Мы все-таки живем», «Мертвая зона», «Конец восходящего солнца», «Улица без солнца», «Быть матерью, быть женщиной», «Дети Хиросимы», «Женщина идет по земле», «Хиросима», «Здесь бьет родник», «Краболовы», «Битва за Сайпан» — еще далеко не полный список кинофильмов, выпущенных независимыми японскими продюсерами.

В создании этих фильмов принимали участие не только известные творческие киноработники Японии, но и десятки тысяч простых людей, откликнувшихся на их призыв сделать отечественную кинематографию независимой, а фильмы подлинно национальными.

О необходимости развития независимой кинематографии, об оказании ей самой действенной и эффективной помощи говорится также в других статьях и информациях, помещенных в этом номере: «Независимые прокатчики, где вы?», «Независимые владельцы кинотеатров, где вы?» (обе статьи, как и «Если бы все независимые продюсеры мира...» редакционные), «Преподаватели интересуются кино» Клода Вермореля, «Образовательное кино в общем плане школьной работы» М. К. Лебрэна, в небольшой заметке о фильме «Соль земли», созданном по заказу и силами профсоюзной федерации американских шахтеров.

Подводя итог всем опубликованным материалам о новом развитии национальной кинематографии, журнал делает вывод: «После нескольких примеров, приведенных нами, можно смело утверждать: независимый прокат фильмов производства независимых продюсеров возможен. Возможен в каждой стране и во всем мире».

Новый журнал поместил корреспонденцию руководителя делегации молодой китайской кинематографии Цай Цу-шеня об отечественном кино и прокате иностранных фильмов в стране.

•

Прошло всего несколько месяцев после окончания первой встречи создателей кинофильмов. Кажется, совсем недавно разъехались его участники, увозя самые приятные воспоминания об этой встрече. А в адрес редакционного комитета стали поступать уже первые информации от первых корреспондентов из различных стран: от Анри Сторка—из Бельгии, от Манюэля де Оливейра — из Португалии, от Цай Цушеня — из КНР, от Ле Дюка — из Италии, от Бенито Алазраки — из Мексики.

Все они говорят о плодотворных результатах встречи, о необходимости единства творческих работников кино...

Правильный путь избран новым журналом. Пожелаем ему и дальше следовать по этому пути — пути установления тесного постоянного контакта всех сценаристов и режиссеров мира.

Дэвид Робинсон

АНГЛИЙСКИЕ ЗРИТЕЛИ И СОВЕТСКОЕ КИНО

В советской печати были опубликованы подробные сообщения о проходившем в минувшем году в Лондоне «сезоне советских фильмов». Ниже мы помещаем полученное из Лондона письмо английского критика Д. Робинсона, свидетельствующее о глубоком интересе английских зрителей к советскому киноискусству.

Английские зрители в большинстве своем консервативны; они не любят быть поставленными вдруг перед лицом нового и неизвестного. Возможно, поэтому они проявляют лишь ограниченное любопытство к фильмам других наций.

Тем более примечателен тот широкий отклик, который получили в Англии произведения советского кино, показанные в дни «сезона» прошлого года.

Наши зрители проявили большой интерес к русским фильмам, посвященным реалистическому показу жизни людей и сегодняшним проблемам в Советском Союзе. Хвалебные отзывы критиков получил фильм «Большая семья». Особой популярностью у зрителей пользовались комедии «Солдат Иван Бровкин» и «Два друга». Желающих посмотреть их оказалось так много, что устроителям «сезона» пришлось организовать дополнительные сеансы.

После просмотра фильма «Чук и Гек» в Национальном кинотеатре и фильма «Два друга» Эйсымонта зрители восхищались замечательным умением советских кинодеятелей показывать мысли и чувства детей (в частности, великолепной сценой ссоры Чука и Гека по поводу пропавшей телеграммы).

Симпатии зрителей завоевал фильм «Школа мужества» с его большой жизненностью и глубиной человеческих чувств. Уместно заметить, что в этом фильме мы имели возможность оценить замечательный прогресс техники советского цветного кино. В фильме «Школа мужества» и «Салтанат», в частности, цвет в натурных кадрах был такого качества, которое мы видели лишь в японских фильмах.

«Отелло» С. Юткевича заинтересовал английских зрителей более других фильмов. Все билеты на этот фильм были проданы задолго до открытия «сезона». И, даже несмотря на то, что было устроено несколько дополнительных сеансов, многие желающие не смогли попасть на просмотры фильма. Поскольку пьеса Шекспира хорошо знакома зрителям, фильм шел без субтитров и очень живо воспринимался публикой, заполнившей зрительный зал. Несомненно, фильм Юткевича выигрывает рядом с «Отелло» Орсона Уэллса, который демонстрировался несколькими неделями раньше и был отрицательно оценен многими лондонскими критиками. Остроумие интерпретации классической трагедии, психологическая глубина трактовки отношений Яго и Отелло ставят картину Юткевича, по мнению некоторых ценителей, выше любой предыдущей экранизации шекспировских произведений, включая даже «Генриха V», «Гамлета» и «Ричарда III» Лоуренса Оливье.

Высказывались, разумеется, и критические замечания о фильме.

Англичане ревниво относятся к своему национальному поэту и склонны возмущаться любым отступлением от традиционной интерпретации его произведений.

Дездемона Скобцевой была найдена частью зрителей несколько сухой. Нарекания со стороны критики вызвали некоторые сцены и кадры фильма — рыбачьи сети, в которых запутался Отелло, волны, превратившиеся из черных в белые, показ глаз крупным планом. Но это лишь частные недостатки замечательного фильма...

С интересом ожидался фильм М. Донского «Мать» по Горькому. Однако картина в целом вызвала разочарование. Лишь изредка в ней проявляются специфические черты режиссерского мастерства М. Донского. Но некоторые «символические» кадры кажутся слишком примитивными в своем замысле, а исполнение главной роли не захватывает с той силой, которая должна быть присуща горьковской героине. Возможно, фильм был бы более благоприятно принят, если бы на него заранее не возлагались слишком большие надежды.

В «сезоне» прошлого года было показано двадцать три фильма—это, вероятно, больше, чем общее число советских кинокартин, демонстрировавшихся в Англии через коммерческий прокат начиная с 1940 года.

Вместе с одиннадцатью новыми советскими фильмами зрители увидели ряд ранних работ — таких, как «Стачка» Эйзенштейна, «Пышка» Ромма (которые до этого никогда не демонстрировались в Англии) и несколько других, более поздних фильмов, уже знакомых англичанам: «Чапаев», «Депутат Балтики», «Детство Горького».

Отклики зрителей убеждают в том, что их живо интересуют классические произведения и новинки советской кинематографии.

Отовсюду



Кадр из фильма «Тиль Уленшпигель» (по одноименному произведению Шарля де Костера), выпущенного киностудией ДЕФА (ГДР) совместно с французской фирмой «Арнан-фильм». Постановка этой картины — первая режиссерская работа Жерара Филипа. Он же исполняет в фильме роль Тиля Уленшпигеля.

АВСТРИЯ

Венская студия «Розенхюгель» выпустила цветной широкоэкранный музыкальный фильм «Гаспароне» по одноименной оперетте Карла Миллекера. Фильм поставлен Карлом Парила, первой работой которого в кино был знакомый советскому зрителю фильм «Любимец Вены» (посвященный биографии знаменитого венского опереточного актера-комика Александра Джирарди).

АРГЕНТИНА

Популярный аргентинский актер и кинорежиссер Уго дель Карриль и известный сценарист Эдуардо Боррас, создатели фильма «Текут мутные воды», приступают совместно с Чехословацким государственным фильмом к работе по экранизации произведения чешского писателя Ю. Павловаки «Эта земля — моя». Натурные съемки этого цветного широкоэкранного фильма будут произведены в Аргентине. Некоторые роли в фильме будут исполнять чехословацкие актеры.

БОЛГАРИЯ

Молодой режиссер Кирилл Илинчев поставил историко-революционный фильм «Крейсер «Надежда», рассказывающий о восстании болгарских моряков в дни Великой Октябрьской социалистической революции. Картина сделана по сценарию поэта Веселина Ханчева. В главных ролях снимались Никола Маринов, Веселин Маринов, Христо Русинов, Стефан Гыдуларов, Сашка Игнатиева, Андрей Чапразов. В съемках принимали участие матросы Болгарского военного флота.

•

Фильм «Болгарка» создан по одноименному рассказу Ивана Вазова режиссером Н. Боровишки в сотрудничестве с оператором К. Янакиевым, художником П. Николовым, композитором Д. Сагаевым, артистами П. Василевой, С. Гончевым, Л. Бобчевским и другими. В картине сохранена сюжетная линия этого очень популярного в Болгарии рассказа, посвященного героическому прошлому болгарского народа.

•

«Египет сегодня» — так называется болгарский цветной документальный фильм, знакомящий зрителей с памятниками древней культуры, с близким прошлым Египта и с последствиями английского империалистического господства. В картине показано ликование египетского народа по поводу освобождения от 74-летней иностранной оккупации, повествуется о событиях, имеющих решающее значение в построении новой, независимой республики и, в частности, о национализации компании Суэцкого канала.

БРАЗИЛИЯ

Молодой бразильский кинорежиссер Нельсон Перейра дос Сантос, удостоенный премии на IX Международном кинофестивале в Карловых Варах 1956 года за фильм «Рио, 40 градусов», занят подготовкой к съемкам двух новых фильмов: «Черная зона Рио» и «Южная зона Рио».

Эти картины, так же как и фильм «Рио, 40 градусов», будут документальными киноочерками о бразильской столице.

ВЕНЕСУЭЛА

Недавно в столице Венесуэлы открылся кинотеатр-синерама. Это первый синерамный кинотеатр в странах Латинской Америки.



ГДР

Студии ДЕФА ставят в этом году более 20 художественных фильмов. Кроме девяти кинокартин, постановка которых начата в прошлом году, в настоящее время в производстве находятся фильмы: «След в ночи» (режиссер Гюнтер Рейш), «Скажи это песней» (режиссер Ганс Генрих), «Рассказывает пролетарий» по мотивам одноименного произведения Людвига Турека (режиссер Гаслер-Поль), «Эмилия Галотти» (режиссер Мартин Гельберг), «Поющее, звенящее деревцо» по мотивам сказки братьев Гримм (режиссер Ф. Стефани), «Жак Оффенбах» (режиссер д-р Кельх), «Приключение» (режиссер Конрад Вольф), «Горькая любовь» (совместная постановка с чехословацкими киноработниками, режиссер Вацлав Гайер) и другие. Совместной франко-германской постановкой является фильм «Отверженные» по одноименному роману Виктора Гюго. Эрих Энгель будет готовить для ДЕФА фильм «Матушка Кураж» по пьесе Бертольта Брехта.

Тематическое и жанровое разнообразие производственного плана 1957 года выдвигает перед коллективом ДЕФА большие творческие задачи. Многие зарубежные обозреватели отмечают, что быстрое развитие киноискусства в Германской Демократической Республике резко контрастирует с положением в кинопроизводстве Федеративной Республики Германии. Как указывает газета «Нейес Дейчланд», в ФРГ кризис уже коснулся кинопромышленности, о чем свидетельствует крах некоторых кинофирм. В противоположность этому ДЕФА намеревается в текущем году и в последующие годы значительно расширить производство фильмов.

ДАНИЯ

Датская фирма «Нордиск фильмсельскаб» (Копенгаген) является самой старой в мире. Она отметила свой 50-летний юбилей.

В честь юбилея в Копенгагене состоялась премьера нового фильма, снятого студией «Нордиск Фильмсельскаб». Это первый художественный фильм, который снимался в Гренландии.

•

Несколько месяцев тому назад в Дании был запрещен показ американских фильмов в знак протеста против чрезвычайно высокой стоимости проката.

Взамен голливудской продукции на экранах страны появилось множество итальянских фильмов.

ИТАЛИЯ

Известный режиссер Альберто Латтуада, посетивший осенью 1956 года с делегацией деятелей итальянского кино Советский Союз, закончил работу над кинокартиной «Гуэндалина». Гуэндалина — имя героини фильма, молоденькой девушки, приехавшей с родителями на каникулы в маленькое селение на берегу моря и полюбившей отдыхающего там студента. Роль девушки исполняет французская киноактриса Жаклин Сассар. Знакомый советскому зрителю итальянский актер Раф Валлоне снимался в этом фильме в роли отца Гуэндалины.

•

Витторио Де Сика работает сейчас над новой кинокартиной «Кукла», посвященной жизни киноактеров. Главные роли в картине исполняют Джина Лолобриджида и Сильвана Мангано.

•

По сообщениям печати, режиссер Лукино Висконти готовится к постановке фильма «Белые ночи» по роману Ф. Достоевского.

Кадр из фильма «Люди и волки», поставленного итальянским режиссером Джузеппе Де Сантисом. На фото — Сильвана Мангано и Ив Монтан, исполняющие главные роли





Режиссера Ренато Кастеллани, как можно судить по его фильмам и высказываниям, волнуют судьбы итальянской молодежи. Этой теме, в том или ином ее преломлении, были посвящены, начиная с фильма «Под солнцем Рима», почти все его последующие работы, в том числе фильм «Весна» и особенно полюбившийся советским зрителям фильм «Два гроша надежды». В настоящее время Кастеллани закончил работу над новой картиной об итальянской молодежи «Мечты в коробке» — о жизни студентов в небольшом провинциальном городе Италии. В главных ролях снимались молодые киноактеры Леа Массари и Энрико Пагани.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Как сообщает китайская печать, Центральная киностудия хроникально-документальных фильмов за минувший год выпустила 454 кинофильма (включая журналы).

Тепло встретили китайские зрители появление на экранах киножурнала «Спортивная хроника». Кинофильм «Отец ледяных гор», рассказывающий о восхождении отряда китайских и советских альпинистов на вершину Музтаг-Ата, расположенную на высоте более 7540 метров над уровнем моря,— первая китайская картина об альпинизме. Цветной видовой фильм «Ихэюань» получил премию на фестивале хроникально-документальных фильмов, проводившемся в ГДР.

•

На Чанчуньской киностудии скоро будет закончена экранизация популярной в Китае пьесы «Лю Цяо-эр» — о новой жизни в китайской деревне. Заглавную роль в этом кинофильме играет известная актриса Синь Фэн-ся. Ставит кинокартину режиссер И Линь.

ПОЛЬША

В Варшаве открылся первый в Польше «кинотеатр архивных фильмов». В репертуар этого театра вошли восемнадцать фильмов известного французского режиссера Ренэ Клэра, которые демонстрируются в хронологическом порядке, начиная с немого короткометражного фильма 1923 года «Париж спит» и кончая «Большими маневрами».

Далее посетители театра увидят фильмы С. Эйзенштейна.

Из картин Чарли Чаплина будут показаны, в частности, «Малыш» и «Цирк».

США

По сообщению журнала «Филм калчэр», американский режиссер Франк Капра, постановщик фильма «Мистер Смит едет в Вашингтон» (известного советским зрителям под названием «Сенатор» и являющегося острой сатирой на Белый дом), отказался работать в голливудских студиях и перешел на производство научно-популярных фильмов для фирмы «Телефон Компани».

По заявлению Франка Капра, причиной его ухода послужило то, что ему уже не дают возможности снимать сатирические фильмы, подобные «Мистеру Смиту».

•

Недавно агентство Рейтер сообщило из Голливуда, что синдикат кинопромышленников опубликовал заявление, содержащее резкие нападки на некоторые американские кинокомпании за то, что они «снимали в Италии и во Франции кинокартины при участии технических работников-коммунистов».

Одна из французских газет напечатала эту телеграмму под заголовком: «Привет от Маккарти».

•

Журнал «Интернейшил фотографер» сообщает, что технический отдел голливудской киностудии «Парамоунт» сконструировал ручную широкоэкранную двухкадровую камеру «Виста-вижн». Новая компактная камера дает возможность производить съемки в сложных условиях, где камеры обычной конструкции неприменимы из-за их громоздкости. Впервые камера была применена на натурных съемках фильма «Гора» во французских Альпах.

Корпус камеры изготовлен из легких магниевых сплавов; грейферный механизм типа «Митчелл» имеет контргрейфер; один комбинированный барабан управляет лентопротяжным механизмом. Мотор постоянного тока работает от аккумулятора. Оператор может надевать специальный пояс с укрепленным на нем легким аккумулятором, обеспечивающим питание в течение нескольких часов работы камеры.

Общий вес камеры, включая мотор и кассеты, заряженные 120 метрами пленки,— 8 килограммов.

ФРАНЦИЯ

Французская критика уделяет большое внимание новому фильму Робера Брессона «Бегство приговоренного к смерти».

Сюжет картины храктеризуется ее названием. Лейтенант Фонтен, участник движения Сопротивления, захвачен в плен гитлеровцами, приговорен к смерти и брошен в одиночную камеру форта Монлюк. «Бегство оттуда считается невозможным... Но Фонтеном владеет одна мысль — бежать, чтобы не дать себя убить, чтобы доказать, что для настоящего человека нет невозможного... Почти вся картина сосредоточена на одном человеке, на одном стремлении. Ее кадры ограничены рамками тюремной камеры, мрачными переходами форта Монлюк и клочком синего неба над ним.



С первых же кадров мы чувствуем себя как бы запертыми вместе с Фонтеном, мы не можем оторваться от него. Его глазами мы смотрим через зарешеченное окно, его ушами пытаемся различить звуки, которые доносятся через крепостные стены. Нам кажется, будто это наши руки сгибают железную полосу, будто это стучит наше сердце, когда Фонтен бросается на немецкого часового»,— пишет Арман Монжо в «Юманите».

В основу сюжета положен действительный случай, происшедший с лейтенантом Андрэ Девиньи, который, кстати сказать, присутствовал при съемках картины.

Фильм поставлен без участия профессиональных актеров. В главной роли снимался студент, остальные роли исполняли рабочие, бухгалтеры и т. д. В интервью представителям печати Брессон сказал по этому поводу: «Я ищу того, чего не может дать профессиональный актер,— я ищу неожиданного. Усилие, которое должен сделать профессиональный актер, чтобы освободиться от ненужных мне навыков, больше того усилия, которое делают непрофессионалы, чтобы творчески подойти к моему замыслу».

•

Во Франции создан Союз авторов и технических работников кино. В журнале «Текнисьен дю фильм» в связи с этим опубликовано обращение ко всем работникам кино Франции, подписанное известным режиссером Леонидом Моги. В обращении, в частности, говорится: «Несмотря на «процветание» французской кинематографии, бедственное положение, которое переживают некоторые наши коллеги, является реальностью...

Как могло произойти, что во французском кино, выпускающем более ста двадцати фильмов в год, есть одаренные авторы и технический персонал, люди, проявившие себя на деле, которые сегодня не имеют и нескольких франков на метро или чашку кофе!

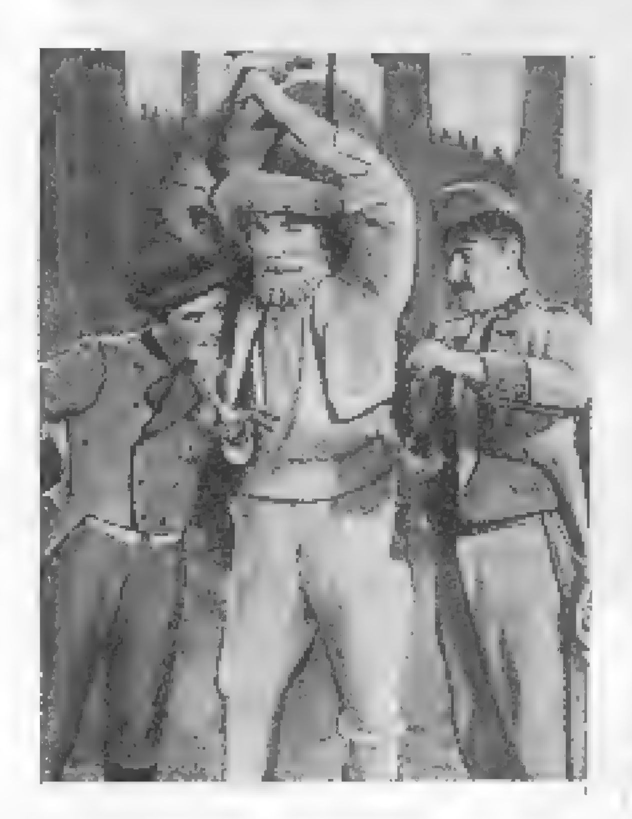
Занятые работой, находясь в вечной спешке, мы не видим этой нужды, зачастую не бросающейся в глаза...

В нашей среде есть люди, которые, несмотря на страдания, стараются изо всех сил сохранить достоинство... белые воротнички, чистые сорочки, хорошо сшитые костюмы... Но часто они не могут прокормить голодных детей...».

Одна из целей нового Союза состоит в том, чтобы оказать материальную и моральную поддержку киноработникам, не имеющим средств к существованию.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Йозеф Мах поставил фильм на сказочный сюжет «Посиделки с чертом». Главной трудностью, по словам режиссера, была необходимость стилизовать игру актеров, таким образом, чтобы добиться художественной цельности фильма, в котором действуют люди и сказочные персонажи. Так



Из фильма «Посиделки с чертом»



Из фильма «Посиделки с чертом»

возникла, пишет Йозеф Мах, художественная кинокартина, по своему изобразительному решению напоминающая кукольный фильм. В фильме заняты актеры Йозеф Бек, Ярослав Войта, Алена Вранова и другие.

ЮГОСЛАВИЯ

Студия «Ядран-фильм» выпускает новый художественный фильм «Это было не напрасно». «Этот фильм,— пишет «Борба»,— рассказывает об общественной и личной драме молодого провинциального врача, вступающего в конфликт с отсталой средой и своей мещански настроенной женой, которая не хочет жить в провинции».

Сценарий написан Николой Танхофером. Среди создателей фильма много молодежи. Для оператора Славко Залара это первый самостоятельный фильм, в первый раз в кино снимается и исполнительница главной роли, студентка Академии театрального искусства Мира Николич.

•

Первый югославский цветной художественный фильм — комедия «Поп Чира и поп Спира» — ставится по сценарию, написанному по мотивам одноименного романа известного сербского писателя Стевана Сремца.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

27 МАРТА 1937

Два десятилетия не сходит с экранов Советского Союза кинофильм «Депутат Балтики». Многие десятки миллионов зрителей посмотрели этот замечательный фильм. Широко известен он и за пределами нашей Родины. До сих пор «Депутат Балтики» вновь и вновь появляется на зарубежных экранах. Так, например, он шел во Франции во время Каннского фестиваля 1951 года. На лекциях и дискуссиях, в специальных статьях и работах историков кино «Депутат Балтики» по сей день называют как пример высокого искусства, как образец вдохновенного мастерства. Он прочно вошел в фонд классики советского кино рядом с «Чапаевым», и трилогией о Максиме, «Мы из Кронштадта»... Все это — фильмы о судьбах народных, о великих общественных свершениях. Но в отличие от многих других историко-революционных картин о «Депутате Балтики» обычно говорят, как о фильме «камерном» на том основании, что действие его в основном происходит в четырех стенах профессорской квартиры, университетских аудиторий. Однако, хотя узки внешние рамки действия и круг действующих лиц, — мысли художников текут широко и свободно, фильм дышит пафосом революции.

Глубока и значительна идейная концепция сценария (авторы Д. Дэль, Л. Рахманов, А. Зархи, И. Хейфиц), содержащиеся в нем мысли о естественном союзе передовой науки и революции; о враждебности идеям революции всякой обывательщины, карьеризма, стяжательства; о неиссякаемой молодости человеческого гения; о великом счастье единения ученого с народом.

Избранная художниками «камерная» форма драмы позволила сосредоточить внимание на внутренней жизни, на характере главного героя — профессора Полежаева (его прообразом послужил, как известно, великий русский ученый К. А. Тимирязев) и через события его жизни по-новому, свежо, правдиво раскрыть события Великой Октябрьской социалистической революции.

Драматургия фильма несомненно близка к театральной драме (недаром сценарий во многом тождествен пьесе Л. Рахманова «Беспокойная старость»).

Но «Депутат Балтики» не похож на обычную «экранизацию». Это самостоятельное законченное произведение киноискусства.

В окончательном варианте сценария исчезли все второстепенные сюжетные ответвления, изменились, стали определеннее, четче социальные характеристики некоторых персонажей (например, Бочарова и Воробьева). Был значительно сжат диалог, найдены блистательные кинематографические детали, заменяющие порою много слов в характеристике человека.

Характер «великого старика», замечательного ученого, глубокого мыслителя, человека сильного, своеобразного создали драматурги, режиссеры и блестящий исполнитель роли Полежаева актер Н. Черкасов.

Интересно отметить, что Н. Черкасов, создавая образ замечательной реалистической силы, не отказался и от использования эксцентрических приемов для острого выявления отдельных черт Полежаева. Это придает особый блеск и остроту внешнему рисунку образа. На страницах «Правды» Вс. Вишневский писал: «Черкасов оставил далеко позади ряд профессорских образов, которые встречались в нашей драматургии и иногда в прозе. В образе, который создан Черкасовым, поразительно сочетается и великое, и смешное, и будничное, и высокогероическое».

«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»

Характеры других героев фильма, естественно, не так широко развернуты, но тоже многогранны, глубоки, правдивы. В фильме участвовали актеры разных школ и разных театров (роль Бочарова исполнял актер МХАТ Б. Ливанов, Воробьева — киноактер О. Жаков, жены Полежаева — впервые снимавшаяся в кино актриса Ленинградского Академического театра имени Пушкина М. Домашева, доктора — актер Московского театра сатиры Ф. Курихин и т. д.). Однако фильм радует стилистическим единством актерской игры, прочностью ансамбля.

Именно в этом фильме А. Зархи и И. Хейфиц выступили как замечательные мастера. К правдивости, к яркому изображению на экране современного человека режиссеры стремились и в своих ранних фильмах («Ветер в лицо», «Полдень», «Горячие денечки» и другие). И в ранних фильмах они искали единства стиля, единства ансамбля. Но только в «Депутате Балтики», где исторически правильно, с глубоким знанием жизни были истолкованы события революции и судьбы людей, режиссерам удалось полностью осуществить свои творческие мечты. Впервые они выступили как режиссеры, виртуозно владеющие всеми «секретами» своей профессии — искусством работы с актерами, умением строить выразительные мизансцены, использовать кинематографические детали.

Оператор М. Каплан, снимавший также ранние фильмы Зархи и Хейфица, в «Депутате Балтики» проявил себя зрелым и своеобразным мастером. Снятые им портреты бережно передают все нюансы актерского исполнения, пластически завершают созданные актерами образы. На смену однообразию операторских красок, придававшему изобразительную «цельность» его прежним фильмам, пришло подлинное чувство стиля. И портреты, и разнообразные интерьеры, крупные, общие, средние планы — все выполнено в одной операторской манере — мягкой, лиричной.

Создание фильма «Депутат Балтики» было важным этапом и в творческих биографиях его авторов и во всей истории советского киноискусства.

МАРТ 1927

В 1927 году на экранах Советского Союза появился выпущенный к десятой годовщине Февральской революции первый советский документальный исторический фильм — «Падение династии Романовых», фильм необычный, новаторский, положивший начало новому жанру в документальном кино.

Кинорежиссер Эсфирь Шуб смонтировала этот фильм в основном из подлинных кадров русской дореволюционной хроники 1913—1917 годов. Эти кадры обрели в фильме новую жизнь: Э. Шуб обнажила внутренний общественный смысл фактов, запечатленных операторами, раскрыла историческое значение отснятых ими эпизодов. Ясная политическая мысль режиссера связала в цельный, строгий исторический сюжет весь привлеченный хроникальный материал, включавший кроме кинодокументов царской России отдельные кадры иностранной хроники того же времени.

Фильм показал николаевскую Россию в период реакции и подготовки мировой войны, первую мировую войну и Февральскую революцию, покончившую с династией Романовых. На экране ожили тени прошлого. Эпизоды жизни царского двора, пышный праздник 300-летия дома Романовых, богослужение в Московском Кремле... Помещики, фабриканты, попы, заседавшие в царской думе... Черносотенец Пуришкевич, лидер кадетов Милюков, вожак контрреволюционной помещичье-буржуазной партии Родзянко... Россия военного времени, военные заводы, фронт, очереди за хлебом... Февральская революция... Керенский, меньшевики...

Торжественные похороны жертв революции... И мощные предоктябрьские демонстрации трудящихся против власти русской буржуазии...

Целеустремленный поток кинодокументов в фильме направляют надписи, часто тоже документальные: высказывания В. И. Ленина, цитаты из газет, фотографии исторических документов.

Подлинной исторической правдой дышит этот умный, содержательный фильм, сразу завоевавший успех у зрителей. У касс кинотеатров, в которых он шел, выстроились очереди. Э. Шуб, работавшая ранее монтажницей, выдвинулась с созданием этого фильма в ряды лучших советских кинорежиссеров. «Наша кинематографическая гордость»,— говорил о ней Вл. Маяковский.

«Падение династии Романовых» занимает почетное место в истории советского кино. Оценить его по заслугам можно, только ясно представив себе труд его создателя. В 1927 году хранилища кинодокументов — Кинолетописи, существующей ныне, не было. Материал хроники был разбросан по складам, фильмотекам, музеям. Его нужно было найти, просмотреть, определить, отобрать. Из 60 000 *м*, просмотренных Э. Шуб, в фильм вошло 1 500 *м*. Но и отобранный материал далеко не просто было свести в точный, логически развивающийся сюжет, посвященный сложному периоду русской истории: в хронике запечатлены были моменты случайные, второстепенные, не хватало эпизодов, казалось бы, необходимых для задуманного фильма. И тем не менее Шуб сумела, широко пользуясь консультацией Музея Революции, овладеть этим материалом, выработать ясный сценарный план. Снятый в разное время, разными операторами, на разной пленке, в различных условиях материал должен был слиться в цельные монтажные фразы, нужно было, чтобы кадры, стоящие рядом, были близки, монтировались по свету, внутрикадровому движению, ритму, чтобы возникающие смысловые сопоставления раскрывали общий замысел фильма. Этот труд требовал большой кинематографической памяти, яркого воображения, незаурядного режиссерского таланта.

До работы над фильмом «Падение династии Романовых» Э. Шуб смонтировала около двухсот советских и иностранных фильмов. Ее собственный профессиональный опыт обогащался хорошим знанием творчества лучших режиссеров того времени: Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина.

С первого своего фильма Э. Шуб пошла собственным творческим путем, на котором впоследствии родились такие произведения, как «Великий путь», «Страна Советов», «КШЭ», «Испания».

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Вихри враждебные», 11 ч., цветной.

Автор сценария Н. Погодин; постановка М. Калатозова; режиссер Н. Досталь; главный оператор М. Магидсон; художники: М. Богданов, Г. Мясников, Л. Сойфертис, С. Воронков; композитор Д. Кабалевский; звукооператор В. Лещев; текст молодежной песни А. Суркова; оператор Л. Крайненков. Комбинированные съемки: П. Маланичев; художник Н. Звонарев.

В р о л я х: В. И. Ленин — М. Кондратьев; Ф. Э. Дзержинский — В. Емельянов; Я. М. Свердлов — Л. Любащевский; М. И. Калинин — В. Соловьев; Ломех — И. Любезнов; Вера — А. Ларионова; Ковалев — В. Авдюшко; Баландин — Г. Юматов; Лунатик — В. Борискин; Виноградов — В. Бизяев; Никанор — С. Лукьянов; Медведев — С. Ромоданов; начальник шахты — Н. Мухин; Локкарт — А. Попов; Шредер — Н. Грищенко; Френсис — А. Хохлов; Пашков — Г. Кириллов; Пятаков — О. Жаков; Коломотьяно — А. Ходурский. В э п и з о д а х: А. Дегтярь, Ю. Соколов, В. Маренков, К. Лучко, П. Тарасов, Л. Пирогов, Е. Моргунов, А. Дударев.

●

«Полюшко-поле», 10 ч., цветной.

Автор сценария М. Смирнова; постановка режиссера В. Строевой; оператор А. Эгипа; художник Ф. Ясюкевич; композитор Ю. Свиридов; звукооператор В. Ладыгина; режиссер Е. Народицкая; второй оператор В. Боганов. Комбинированные съемки: оператор Б. Арецкий; художник Л. Александровская.

В р о л я х: агроном Валя Чернышова — Р. Нифонтова; председатель колхоза Лизавета Ураганова — В. Марецкая; ее сын Федька — Миша Меркулов; директор МТС Холин — В. Санаев; его жена Катерина Онисимовна — Л. Гриценко; главный агроном Савицкий — А. Ануров; его дети: Маша и Света — Таня и Елочка Санько; секретарь райкома Постников — Н. Михайлов; секретарь райкома по зоне МТС Лавров — С. Ляхницкий; баба Дуня — Е. Понсова; бригадир Лукерья Коврова — Е. Санько; бригадир Захар Гуров — Л. Пархоменко; доярка Катька Квасова — С. Харитонова; зоотехник Митя Зубков — А. Суснин; тракторист Витя — В. Кравченко; колхозницы: Варя, Тоня, Алена — сестры Шмелевы; Клавдия — С. Борусевич.

●

«Необыкновенное лето» (по роману К. Федина; вторая серия фильма «Первые радости»), 10 ч., цветной.

Автор сценария А. Каплер; постановка Вл. Басова; главный оператор Т. Лебешев; художники: Н. Новодережкин, С. Воронков; композитор М. Зив; текст песен В. Коростылева; звукооператор В. Шарун; режиссер А. Голованов; оператор В. Потехин.

В р о л я х: Кирилл Извеков — В. Коршунов; Аночка Парабукина — Р. Макагонова; Рагозин — В. Емельянов; Дибич — Ю. Яковлев; Пастухов — М. Названов; Мешков — В. Соловьев; Шубников — В. Новиков; Цветухин — В. Дружников; Дорогомилов — Е. Тетерин; Извекова — О. Жизнева; Странников — А. Кочетков; Ипат — Г. Стриженов; Ознобишин — Г. Георгиу; Лиза Мешкова — Т. Конюхова; Пастухова — В. Ушакова; Зубинский — А. Роговин; Полотенцев — И. Воронов; Ваня Рагозин — Витя Третьяков; Павлик Парабукин — Валя Ерофеев; Витя Шубников — Витя Коваль; Алеша Пастухов — Алеша Мартынов.

●

«Челкаш» (по рассказу А. М. Горького), 5 ч.

Автор сценария А. Симуков; режиссер-постановщик Ф. Филиппов; главный оператор Э. Савельева; художник Е. Черняев; композитор И. Болдырев; звукооператор А. Павлов; монтаж В. Массино. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник Ф. Красный; художественный руководитель М. Ромм. Песни на слова А. М. Горького.

В р о л я х: Челкаш — А. Попов; Гаврила — В. Матвеев; Семеныч — А. Бойко.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Она вас любит», 8 ч., цветной.

Автор сценария Вл. Поляков; режиссеры-постановщики: С. Деревянский, Р. Суслович; операторы: В. Бурыкин, К. Рыжов; художник Б. Бурмистров; режиссер Е. Сердечкова; композитор В. Соловьев-Седой; автор текста песен С. Фогельсон; звукооператор А. Волохова.

В р о л я х: Канарейкин — Г. Вицин; Ольга — Инна Кмит; Анна Ивановна — Л. Сухаревская; Тамара — Т. Носова; Ухов — А. Ширвиндт; Пыльников — Игорь Дмитриев; Павел — Е. Лебедев; соседка — Л. Атманаки; некто Жмухин — К. Сорокин. В э п и з о д а х: Е. Тимофеенко, Е. Рублановская, О. Петренко, Ю. Соронин.

●

«Старик Хоттабыч» (по мотивам одноименной повести Л. Лагина), 9 ч., цветной.

Режиссер-постановщик Г. Казанский; оператор М. Шуруков; художники: И. Каплан, Б. Маневич; режиссер Л. Махтин; композитор Надежда Симонян; звукооператор Г. Эльберт. Комбинированные съемки: главный оператор М. Шамкович; операторы Б. Дудов, М. Покровский; художники: А. Алексеев, М. Кроткин, М. Кандат.

В р о л я х: Хоттабыч — Н. Волков; Волька — Алеша Литвинов; Женя — Геня Худяков; Гога — Лева Ковальчук; Варвара Степановна — О. Черкасова; мать Вольки — М. Блинова; Мухаммедов — Е. Копелян; доктор — А. Ларикон; мать Гоги — В. Романова. В э п и з о д а х: Е. Весник, А. Галин, Б. Коковкин, А. Королькевич, В. Кузнецов, М. Степанов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Павел Корчагин» (по книге Николая Островского «Как закалялась сталь»), 10 ч., цветной.

Автор сценария К. Исаев; постановка: А. Алова, Вл. Наумова; операторы: И. Миньковецкий, С. Шахбазян; художник В. Агранов; режиссер И. Бжеский; монтаж Н. Горбенко; композитор Ю. Щуровский; звукооператор А. Федоренко.

В ролях: Павел Корчагин — В. Лановой; Рита Устинович — Э. Леждей; Тоня Туманова — Т. Страдина; Иван Жаркий — В. Маренков; Жухрай — П. Усовниченко; Токарев — Д. Милютенко; Николай Окунев — А. Лебедев; Франц Клавичек — Л. Порфилов; Вихрастый — В. Степанов; мать Корчагина — Л. Пикторская. В эпизодах Л. Варенюк, Н. Гринько, Е. Михайлов, Л. Пархоменко, А. Роговцева, К. Степанков, Н. Телегина, Г. Тесля, Л. Усач, Ф. Яворский.

•

«Когда поют соловьи», 9 ч., цветной.

Автор сценария Л. Компаниец; постановка Е. Брюнчугина; режиссер Ю. Лысенко; оператор В. Верещак; художник Г. Прокопец; композитор С. Жданов; звукооператор Н. Медведев.

В ролях: Катя — Н. Чередниченко; Марьянка — А. Роговцева; Завирюха — В. Грудинин; Василий — Ю. Мажуга; Федор — Д. Дубов; Василина — В. Юрченко; Александр Иванович, секретарь райкома — В. Мягкий; Остапович — А. Дунайский; Устина — Н. Копержинская; Демидовна — С. Карамаш; Горпина — О. Ножкина; Кузя — О. Борисов; Варька — В. Куценко; Панас — Ю. Лысенко; Дуська — А. Резинчук; Микола — И. Новаков; Метро — Д. Даньчишин; дед, пастух — Д. Капка; Митька — Миша Чернов. В эпизодах Е. Балиев, И. Дзюба, Ю. Фокин.

«Долина синих скал», 9 ч.

Автор сценария Ю. Мокреев; постановка Н. Красий; операторы Л. Кохно, Я. Резник, Т. Чернышева; режиссер В. Быковец; художники: М. Липкин, В. Королев; композитор П. Майборода; звукооператор Л. Грузов. Текст песен: А. Малышко, Т. Масенко.

В ролях: Василий Рубан — А. Вербицкий; Ксения — Н. Подгорная; Даниил Чемер — Н. Пишванов; Назар Гирчак — П. Усовниченко; Карпека — Ф. Радчук; Тереза — С. Пилль; Евгений Лагода — М. Блацук; Макушенко — Л. Жуковский; Марьяна — Л. Журавлева. В эпизодах А. Сова, И. Дзюба, В. Куценко, Н. Бондарь, С. Жаворонков, В. Иноземцев.

•

«Девушка с маяка» (по повести Олеся Гончара «Пусть горит огонек»), 8 ч.

Сценарий О. Гончара; режиссер Г. Крикун; оператор И. Шеккер; художник Г. Нестеровская; композитор А. Свечников; текст песен: Вл. Сосюры, О. Ющенко; звукооператор Н. Авраменко.

В ролях: Марийка — Н. Арепина; Игорь — Ю. Чекулаев; Дема — Ф. Брайченко; боцман — С. Ремоданов; боцманша — В. Телегина; директор рыбзавода — И. Крымчак; директорша — С. Корамаш; Ксана — Л. Татьянчук; старый моряк — С. Шкурат; Морта — М. Козакова; Грицько — Н. Матвеев.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«После шторма», 10 ч.

Сценарий Ф. Кнорре; постановка: Э. Пенцлина, Ф. Кнорре; оператор Ю. Фогельман; режиссеры: В. Круминьш, А. Лейманис; композитор Я. Медынь; звукооператор А. Патрикеева; музыка песни Н. Золотоноса; русский текст песни Л. Прозоровского; художник Г. Ликум; режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа С. Трегулова.

В ролях: Спрогис — Ж. Катлап (дублирует М. Бернес); Рута — В. Артман (П. Карповская); Айна — Инесса Гулбе (Т. Денисова); бабушка — А. Клинт (А. Волгина); Милда — Дз. Ритенберг (Е. Романова); Белта — А. Гулбе (Н. Пендраковская); Юрис — Э. Павул (П. Горин); Доспехин — В. Зандберг (Н. Соколовский); Бирзе — В. Праудынь (В. Праудынь); Ронис — А. Вилк (Ю. Юровский); Гулбис — Г. Авен (В. Гофрат); Калашников — А. Яунушан (А. Аугшкап); адвокат — А. Димитер (В. Жук). В эпизодах: О. Леяскалные, А. Абеле, А. Янсон, Л. Стерстыньш, М. Вердыньш.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«На задворках» (по мотивам повести О. Лутса), 7 ч.

Сценарий: А. Сярева, В. Невежина; постановка режиссера В. Невежина; режиссер А. Сярев; оператор С. Школьников; художник М. Ваннас; композитор Б. Кырвер; звукооператор Г. Вахтель; текст песни Л. Тормис.

Роли исполняют: Татьяна — И. Эвер (дублирует В. Федорова); Вейка — К. Вяльбе; капрал — А. Ребане (С. Гусев); Бельский — Э. Баскин; Прагн — К. Корм (П. Гаранди); Сойн — Х. Лаур (М. Шарымов); Трей — Ф. Мальмстен (Н. Григорьев); Сассь — А. Мяги (Н. Устюжанинов); Мария — Э. Рауэр (Е. Блинова); Паула — М. Лутс (Э. Эннок); Кярт — О. Эскола (Н. Егоров); Роози — Э. Киви (Е. Евдокимова); Пастелли — Э. Абель; Герберт — Э. Янсоо (В. Ермолаев); Муркин — О. Тинн (П. Любаров); Сяйнас — А. Тальви (И. Савускан); Феня — Л. Линдау (Е. Пересветова); Менуск — А. Хыймре (Б. Исаков); Бражниковы — И. Таммур, И. Ребане (Е. Власов, В. Сирин); Рятс — А. Тамм (М. Захарова); Тибилькин — А. Суурог (В. Архипенко).

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«В погоне за славой», 9 ч.

Авторы сценария: Д. Василиу, Л. Рутицкий; режиссер - постановщик Р. Гольдин; оператор О. Краснов; художник Н. Сендеров; режиссер Л. Оболенский; композитор Н. Крюков; звукооператор В. Чулков; старинный романс Н. Бакалейникова; слова Г. Варшавского.

В ролях: Арефьев — Г. Юдин; Егорычев — Ю. Саранцев; Ирина — Н. Каташева; Шаповал — М. Буйный; Олимпиев — К. Максимов; Зебрин — А. Ильин; Зиночка — М. Крепкогорская; Костин — В. Иванов; Точилин — В. Васильев; директор завода — А. Глазырин; Софья Михайловна — А. Комарова.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Тень на дороге», 10 ч., цветной.

Производство и дубляж «Грузия-фильм».

Авторы сценария: К. Лордкипанидзе, Э. Фейгин; режиссер-постановщик Д. Ронделн; операторы: Л. Сухов, А. Филипашвили; режиссер А. Хинтибидзе; художники: С. Вацадзе, З. Медзмариашвили; композитор Сулхан Цинцадзе; звукооператор Д. Ломидзе. Текст песен К. Лордкипанидзе.

В ролях: Нино — Лия Элиава (дублирует С. Коновалова); Георгий Чохели — Зураб Лаперадзе (Б. Никифоров); Леван Гелашвили — Эдишер Магалашвили (Б. Кордунов); Шакро — В. Нинуа (М. Глузский); Иолита — Н. Цинцадзе (А. Харитонова); Мамука — Б. Закариадзе (А. Загорский); Тедо — Г. Абашидзе (Р. Муратов); Арчил — М. Хинкадзе (А. Ермилов); Симон — В. Кинцурашвили

(С. Голованов). В эпизодах: А. Амираджиби, Г. Бакрадзе, Е. Егорова, Н. Какабадзе, И. Кокрашвили, Н. Магалашвили, Н. Палиашвили, С. Сулава, Г. Таликадзе, Г. Толордава.

ЕРЕВАНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пленники барсова ущелья», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Апанян и М. Шатирян; постановка Ю. Ерзикяна; оператор И. Дильдарян; режиссер Р. Мартиросян: художник П. Бейтнер; композитор Л. Сарьян; звукооператор И. Григорян.

В ролях: Ашот — Ю. Хачатурян; Шушик — Л. Ордоян; Гагик — Р. Мкртчян; Авдал — Г. Ходжагурян; Саркис — А. Мкртумян. В эпизодах: О. Буниатян, Г. Хажакян, А. Нерсесян, Г. Галстян.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Крылатый подарок», 7 ч., цветной.

Сценарий: М. Зверева, В. Шрейберга; постановка: А. Слободника, Э. Файк; операторы: И. Гитлевич, Б. Сигов; режиссер А. Карсакбаев; художники: Р. Сахи, Ю. Вайншток; звукооператор Г. Мирошниченко; оператор комбинированных съемок А. Коваль; композитор К. Мусин; дрессировщик беркута М. Джанкулов.

В ролях: Хасен — Г. Нармагамбетов; Азамат — А. Едигенов; Наташа — Л. Климова - Мыктыбаева; Саша — Л. Новиков; Ермек — С. Нуркамалов; Шахмет — К. Сулейменов; Юрик — Ф. Арапышев; Мухтар — К. Вадыров; Джапар — С. Кожамкулов; лесник — П. Волков; учительница — А. Ергужинова; мать Хасена — Ш. Джандарбекова; пионервожатый — Т. Жайлибеков. В эпизодах: А. Жолумбетов, А. Толубаев, К. Каримов, М. Бахтыгереев, А. Габсаттаров, А. Баспакова, Г. Малыбаева, С. Липьков, К. Адильчинов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Девочка в джунглях» (по мотивам индийской сказки), 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Вольпин; режиссер-постановщик М. Цехановский; художник-постановщик В. Бордзиловский; режиссер В. Цехановская; композитор Ю. Левитин; оператор Н. Воинов; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, Д. Белов, Ф. Епифанова, Р. Миренкова, В. Крумин, М. Моторук, Б. Корнеев.

●

«Маленький Шего» (по мотивам афганских сказок), 1 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Семенов; постановщик-режиссер Д. Бабиченко; художники - постановщики: П. Репкин, В. Соболев; композитор А. Варламов; оператор М. Друян; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Б. Бутаков, Б. Зелинский, В. Котеночкин, К. Малянтович, В. Пекарь, И. Подгорский, В. Рябчиков, К. Чикин.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Хасан и Камиля», 9 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Авторы сценария: Ван Юй-ху, Бахала; режиссер У Юн-ган; оператор Сюй Ци; художник Ван Юэ-бо; композитор Сюй Хуэй-цай; звукооператор Чжан Фу-бао. Режиссер дубляжа Э. Волк, звукооператор дубляжа А. Дикан.

В главных ролях: Хасан — Аблай (дублирует В. Рождественский); Камиля — Фарида (Д. Столярская); мать Камили — Тулар (А. Троицкая); отец Камили — Аубек (И. Рыжов); Серик — Шоген (А. Алексеев); Кулянь — Куликен (Э. Некрасова); бай Жунус — Байахун (А. Антонов); молодой бай — Аслхан (А. Сахновский).

●

«Пропасть», 9 ч.

Производство Венгерской киностудии.

Авторы сценария: Иожеф Дарваш, Фридеш Мамчеров; режиссер Ласло Ранодн; оператор Иштван Пастор; художник Иштван Башти; композитор Ференц Сабо; звукооператор Люла Ронаи. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В главных ролях: Иштван Надь, учитель — Имре Шинкович (дублирует А. Ларионов); Янош Вереб — Иожеф Бихари (В. Щелоков); Бакош — Тибор Мольнар (К. Тыртов); Юлиш, его жена — Тери Хорват (Н. Зорская); Йошка Бакош, их сын — Тиби Чэгэр (Ж. Москаленко); бабушка Бакош — Маргит Лайка (Л. Рюмина); Вэрэц — Ференц Вешшенеи (С. Бубнов); Клари, его дочь — Маргит Вари (Г. Когтева); Геренчер — Янош Пастор (А. Кругляк); тетя Мари — Эржи Партош (А. Волгина).

●

«Американский дядюшка» (по одноименной комедии А. Габора), 9 ч.

Производство Венгерской киностудии.

Авторы сценария: С. Дарваш, Б. Гадор; режиссер В. Гертлер; оператор И. Эйбен; художник М. Варга; звукооператор Т. Райки. Музыку отобрал и обработал С. Фенеш; танцы поставил Д. Немеш.

В главных ролях: Ене Секереш — И. Дарваш (дублирует В. Трошин); Тамаш Гофман — Я. Райз (А. Сашин-Никольский); Калтан, учитель — И. Радаи (А. Кельберер); его жена — Э. Шомоди (И. Чувелева); Гизи — Ю. Хорват (А. Парфаньяк); Като — Р. Гааль (Э. Некрасова); губернатор — Т. Уран (Р. Плятт); его сын — Т. Хорват (Г. Вицин); Ботлик, банкир — Л. Манли (С. Цейц); Броннер, банкир — Ш. Бети (В. Соловьев).

●

«Трагедия острова Сайпан» (по мотивам повести Кититаро Синодзука), 8 ч.

Производство Культурного комитета Социалистической партии Японии.

Автор сценария Цутому Китамура; режиссер Киеси Кусуда; оператор Хандзиро Накадзава; художник Дзюндзи Эгути; композитор Ясуси Акутагава; звукооператор Масатоси Куга. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Макимура — Акитака Коно (дублирует А. Алексеев); Дзюнко, его жена — Харуэ Тонэ (Д. Столярская); Харасима, сержант — Асао Сано (Ч. Сушкевич); Иосида — Киндзо Нобу (Н. Граббе); Такахаси — Цутому Симомото (И. Гуров); Синаэ, его жена — Юко Цумура (Э. Бурова).

●

«Соль земли», 9 ч.

Производство «Независимого производственного объединения» и «Интернационального Союза шахтеров и рабочих плавильных заводов». США

Автор сценария Майкл Уилсон; режиссер Герберт Дж. Биберман; музыка Сол Каплан. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В главных ролях: Эсперанса — Росаура Ревуэлтас (дублирует Н. Никитина); Рамон Кинтеро — Хуан Чакон (К. Тыртов); шериф — Уилл Джир (А. Кельберер); Бартон — Дэвид Уолф (Г. Сушкевич); Барнес — Клинтон Дженкс (И. Гуров); Тереса — Генриетта Уильямс (В. Телегина); Люо — Клотильда Альдеретте (В. Алтайская); Рут Барнес — Вирджиния

Дженкс (Е. Тэн); Сальвадор — Джое Т. Моралес (В. Баташов); Чарли — Эрнест Веласкес (В. Трошин).

•

«На окраине большого города», 9 ч.

Производство «Элиосфильм». Италия.

Авторы сценария: Анджело де Алессандро, Масимо Мида, Алессандро Феррау, Карло Лидзани; режиссер Карло Лидзани; оператор Джанни Ди Венанцио; художник Пек Дж. Аволио; композитор Франко Маннино; звукооператоры: Марио Мориджи, Амелио Верона. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Мусалова.

В главных ролях: Роберто Марини — Массимо Джиротти (дублирует А. Ларионов); Марио Илари — Мишель Журдан (К. Тыртов); Джина — Джульетта Мазина (Г. Когтева); Луиза — Марина Берти (С. Вершинина).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Танковая бригада», 8 ч., цветной.

Производство Чехословацкого военного фильма. Прага.

Автор сценария Ярослав Клима; режиссер-постановщик Иво Томан; оператор Ян Чуржик, художник Ян Пацак; композитор Иржи Шуст. Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: майор Сташек, командир танковой бригады — Отомар Крейча (дублирует А. Куницын); лейтенант Томеш, политработник бригады — Бедржих Прокош (Ф. Федоровский); генерал Гасал — Ладислав Богач (М. Дубрава); капитан Ренч — Мартин Ружек (А. Барндык); сержант Юрий Климко — Юлиус Пантик (Г. Гай); Ольга, санитарка — Яна Дитетова (М. Блинова).

«Страницы жизни», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА.

Автор сценария Берта Ватерштрадт; режиссер Иоахим Кунерт; оператор Эрвин Андерс; художники: Альфред Толле, Ганс-Иорг Мирр, Розе-Мари Вандельт; композитор Гейнц Яр; звукооператор Адольф Янсен. Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Герда Краузе — Эрика Мюллер-Фюрстенау (дублирует И. Кондратьева); Циммерманн — Эрих Мирек (С. Боярский); Вернер — Рольф Мёбиус (В. Честноков); Бернд — Кристоф Энгель (В. Соболев); Юрген — Ганс Иоахим Мартенс (А. Куницын); Ютта — Эльфи Гарден (Н. Мазаева); Гретманн — Гертруда Брендлер (К. Куракина); Клаус — Хорст Науманн (Г. Арсеньев).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Ангел в горах», 8 ч., цветной.

Производство «Чехословацкий Государственный фильм».

Авторы сценария: Йозеф Нойберг, Франтишек Влчек; режиссер Борживой Земан; оператор Ян Рот; художник Карел Лиер; композитор Далибор Вачкарж; звукооператор Милан Новотный. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Густав Ангел — Ярослав Марван (дублирует Р. Плятт); Ангелова — Милада Желенска (А. Фуксина); Матоушкова — Власта Фабианова (Е. Егорова); Мирек Ангел — Ярослав Мареш (В. Рождественский); Вера Матоушкова — Милена Дворска (А. Парфаньяк); Вера Новотна — Гелена Лоубалова (Д. Столярская); Зденек — Карол Махата (К. Тыртов); Выглидка — Йозеф Кемр (С. Цейц); Выглидкова — Стелла Зазворкова (С. Вершинина); Пулечек — Рудольф Дейл (А. Баранов).

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Трусливый медвежонок», 2 ч., цветной.

Производство Бухарестской киностудии.

Автор сценария Ионе Попеску Кепе (лауреат государственной премии); постановка Нилиана Герменяну; главный художник Марилена Катрич; художники: Д. Хожботэ, А. Добрикэ, Ст. Мунтяну, Ф. Вайнер; оператор К. Фад; музыка Пауля Урмузеску. Режиссер дубляжа Вл. Гребнев; звукооператор дубляжа Г. Гудков.

Роли дублируют: К. Фадеева, Н. Колногорова, А. Михайлов, В. Самошин, Д. Халютин.

•

«Чудесный замочек», 1 ч., цветной.

Производство Бухарестской киностудии.

Автор сценария Петр Лускалов; главный художник Константин Мустеца; художник-декоратор Октав Катрич; художники: Д. Добрикэ, Ст. Мунтяну, С. Гогулеску, Р. Драгомир, Д. Хожботэ, Ф. Вайнер; музыка: Аурел Джировяну, Дмитрий Капояну; постановка: Матен Аслан, Жан Мораду; оператор К. Рад. Режиссер дубляжа Вл. Гребнев; звукооператор дубляжа Г. Гудков.

Роли дублируют: медведь — Г. Мошенберг; заяц — Н. Кологорова; лиса — К. Фадеева.

«Афера «Протар» (по пьесе «Последние известия» Михаила Себастиана), 9 ч.

Производство Бухарестской киностудии.

Автор сценария Сорана Короамэ; постановка Хараламбие Борос; главный оператор Ион Косма; композитор Герасе Дендрино; звукооператор Георге Марай.

В главных ролях: Ион Янковеску, Ион Финтештяну, Раду Белиган, Иона Злотеску, Женика Константинеску, Ион Талиану, К. Рамадан, Ион Лучиан, Флорин Василиу, Николае Гардеску, Мария Ваурвина и другие.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«У Падунских порогов», 3 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер О. Подгорецкая; операторы: Н. Шмаков, В. Копалин, В. Воронцов; композитор Г. Фрид; автор текста Ю. Каравкин.

•

«Древнее и вечно юное искусство», 6 ч., цветной.

Режиссер Л. Кристи; операторы: И. Гутман, А. Семин; автор текста и диктор В. Комиссаржевский.

•

«Посланцы великого народа», 6 ч., цветной.

Режиссеры: В. Бойков, И. Сеткина; операторы: Н. Вихирев, А. Кричевский, Л. Максимов, П. Опрышко, М. Попова, К. Пискарев, М. Глидер.

•

«На Всесоюзной промышленной выставке», 4 ч.

Автор сценария и текста В. Осьминин; режиссер М. Славинская; операторы: Л. Котляренко, М. Силенко.

•

«Мастера искусств Бирмы в Советском Союзе», 4 ч.

Режиссер Н. Кармазинский; операторы: И. Горчилин, Л. Зайцев, И. Филатов; авторы текста: Т. Осипов, Е. Козырев.

•

«Школьные годы», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Ованесова, Л. Перцо-

ва; режиссер А. Ованесова; операторы: М. Прудников, О. Рейзман, И. Запорожский, автор дикторского текста Е. Рысь.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«За передовую агротехнику сахарной свеклы», 4 ч. (по заказу Министерства сельского хозяйства СССР).

Автор сценария Е. Брагин; режиссер А. Сундуков; оператор Л. Солнцева. Научные консультанты: Е. Гачинский, Д. Кетвин.

•

«Звенья высокого урожая овощей», 3 ч. (по заказу Министерства сельского хозяйства СССР).

Авторы сценария: С. Ершов, И. Иванов, К. Кардаш; режиссер С. Ершов; оператор Ф. Абрамов. Научный консультант Н. Косцелецкий.

Об опыте выращивания овощей производственными бригадами и звеньями пригородных овощеводческих колхозов.

•

«Точное литье», 2 ч.

Автор сценария Б. Шейнин; режиссер В. Моргенштерн; оператор А. Каиров. Научный консультант М. Ефимов.

•

«Противоатомная защита населения», 5 ч.

Автор сценария С. Ионов; режиссер Г. Мельник; оператор О. Самуцевич. Главный научный консультант инженер-полковник Ф. Граммг; научные консультанты: инженер-полковник Г. Запольский, полковник Г. Прохорский, подполковник М. Кораблев.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 1, 1957 г.

Снимали операторы: А. Крылов, Н. Соловьев, В. Трошкин, С. Егоров, С. Медынский, И. Михеев, А. Воронцов, А. Сухов, А. Истомин, В. Киселев, А. Кушешвили, Ю. Леонгардт, Е. Лозовский, М. Каюмов.

Монтаж режиссера З. Тузовой.

1. Приезд в Москву правительственной делегации ГДР. 2. Приезд и пребывание в Москве Премьера Государственного Совета КНР Чжоу Энь-лая. 3. Новогодний праздник во Дворце спорта. 4. Радостные новоселья. 5. Новый бессемеровский цех. 6. Универсальная электрическая швейная машина. 7. Возвращение советских спортсменов из Австралии. 8. Артисты Каракалпакии готовятся к декаде национального искусства и литературы.

•

«Новости дня», № 2.

Снимали операторы: В. Киселев, В. Копалин, А. Хавчин, Ю. Егоров, А. Истомин, Л. Михайлов, О. Арцеулов; Н. Генералов, Ю. Леонгардт, А. Листвин, Е. Мухин, О. Рейзман, Е. Лозовский, М. Ошурков, Н. Киселев, А. Богоров, Г. Егоров, Н. Соловьев, Я. Местечкин, В. Комаров, Л. Котляренко.

Монтаж режиссера Н. Венжер.

1. Переговоры Правительственных делегаций Советского Союза и КНР. 2. Москва встречает победителей XVI Олимпийских игр. 3. Вечер в Кремле в честь спортсменов-победителей.

Репортаж по стране

1. Строительство Куйбышевской ГЭС подходит к концу. 2. Новая железнодорожная электролиния. 3. Миниатюры Эдварда Казаряна. 4. Открытие памятника Григорию Вакуличчуку.

Иностранная хроника

1. Братская помощь Венгрии. 2. Свадьба в китайском селе. 3. Международный фестиваль циркового искусства.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 3, 1 ч.

Режиссер выпуска П. Петрова.

1. Творцы новой техники (режиссеры: С. Гельман, П. Петрова; операторы: М. Заплатин, Л. Островский). 2. Когда вы набираете «03» (режиссер-оператор А. Никифоров). 3. На выставке чехословацких приборов (режиссер-оператор А. Шафран). 4. Штормовой бассейн (режиссер А. Сардан; оператор М. Архангельский).

•

«Новости строительства», № 2, 1 ч.

Режиссер выпуска К. Бабашкин.

1. Под открытым небом (режиссер В. Заргаров; оператор Г. Гегелашвили). 2. Бризол (режиссер Е. Эратов; операторы: А. Никифоров, И. Ушаков). 3. Завод в колхозе (режиссер К. Бабашкин; оператор Ю. Салов). 4. Из опыта новатора (режиссер-оператор А. Шафран). 5. Ковш-гигант (режиссер Т. Кальвейт).

•

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва К-9, М. Гнездниковский пер., д. 7. Тел. Б 9-99-12, доб. 1-13.

А00478. Сдано в производство 15/I 1957 г. Подписано к печати 27/III 1957 г. Формат бумаги 82×108¹/₁₆. Печатных листов 10,75 (условных листов 17,73). Учетно-издательских листов 16,63. Тираж 16 000 экз. Зак. № 106.

•

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.

60



Плакат художника Б. Зеленского



Плакат художника В. Кононова



Плакат художника В. Кононова



Плакат художника С. Дацкевича

КИНОПЛАКАТЫ, ОТМЕЧЕННЫЕ ДИПЛОМАМИ НА ВСЕСОЮЗНОЙ ВЫСТАВКЕ КНИГИ, ГРАФИКИ И ПЛАКАТА

Издательством «ИСКУССТВО» выпущены книги

Б. Д. Гарга,
Бальвант Гарги

КИНО ИНДИИ

Перевод с английского
О. ГРУЗИНОВОЙ

Книга Б. Д. Гарга и Бальванта Гарги «Кино Индии»,— открывающая начатую издательством «Искусство» серию популярных очерков о киноискусстве зарубежных стран,— кратко, в острой публицистической форме рассказывает о пути, который прошла кинематография Индии с момента своего возникновения до наших дней. Книга широко иллюстрирована кадрами из индийских фильмов.

76 стр. + 32 стр. иллюстраций,
цена 6 р. 75 к.



Панна Шах

ИНДИЙСКОЕ КИНО



Перевод с английского
О. ГРУЗИНОВОЙ

Книга «Индийское кино» является переработанной докторской диссертацией индийского киноведа Панны Шах. Работа представляет собой социологический очерк — на материале индийской статистики автор исследует влияние кинофильмов на различные слои общества, на зрителей разных возрастов.

220 стр., цена 8 р. 70 к.



КНИГИ МОЖНО ПРИОБРЕСТИ В МАГАЗИНЕ № 16 (СТОЛЕШНИКОВ ПЕР., Д. 16).